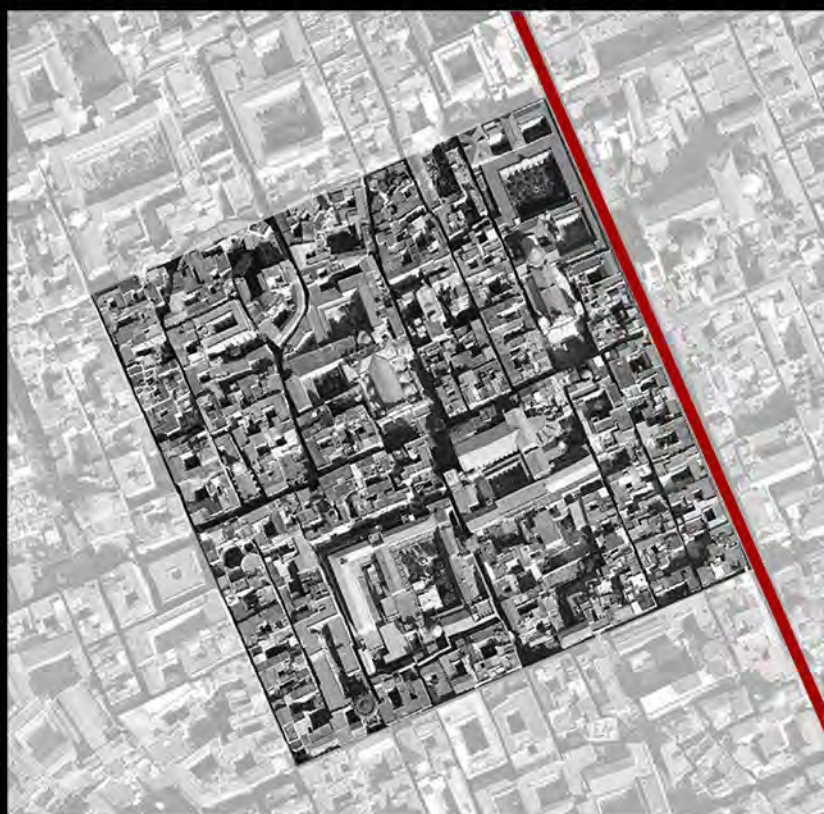


# **La Città Palinsesto**

## **The City as Palimpsest**

**Tracce, sguardi e narrazioni  
sulla complessità dei contesti urbani storici**

Tracks, views and narrations  
on the complexity of historical urban contexts



**Tomo primo**  
**Memorie, storie, immagini**  
Memories, stories, images

---

a cura di  
Francesca Capano e Massimo Visone

Federico II University Press



fedOA Press





# **La Città Palinsesto**

## **The City as Palimpsest**

**Tracce, sguardi e narrazioni  
sulla complessità dei contesti urbani storici**

**Tracks, views and narrations  
on the complexity of historical urban contexts**

**Tomo primo**  
**Memorie, storie, immagini**  
**Memories, stories, images**

a cura di  
Francesca Capano e Massimo Visone  
contributo alla curatela: Federica Deo

Federico II University Press



fedOA Press

Federico II University Press



e-book edito da

Federico II University Press

con

CIRICE - Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea

### ***Collana***

Storia e iconografia dell'architettura, delle città e dei siti europei, 6/I

### ***Direzione***

Alfredo BUCCARO

### ***Co-direzione***

Francesca CAPANO, Maria Ines PASCARIELLO

### ***Comitato scientifico internazionale***

Aldo AVETA

Gemma BELLÌ

Annunziata BERRINO

Gilles BERTRAND

Alfredo BUCCARO

Francesca CAPANO

Alessandro CASTAGNARO

Salvatore DI LIELLO

Antonella DI LUGGO

Leonardo DI MAURO

Michael JAKOB

Paolo MACRY

Andrea MAGLIO

Fabio MANGONE

Brigitte MARIN

Bianca Gioia MARINO

Juan Manuel MONTERROSO MONTERO

Roberto PARISI

Maria Ines PASCARIELLO

Valentina RUSSO

Carlo TOSCO

Carlo Maria TRAVAGLINI

Massimo VIGONE

Ornella ZERLENGA

Guido ZUCCONI

### ***La Città Palinese***

*Tracce, sguardi e narrazioni sulla complessità dei contesti urbani storici*

Tomo I - *Memorie, storie, immagini*

a cura di Francesca CAPANO e Massimo VIGONE

© 2020 FedOA - Federico II University Press

ISBN 978-88-99930-06-6

Contributi e saggi pubblicati in questo volume sono stati valutati preventivamente secondo il criterio internazionale della Double-blind Peer Review. I diritti di traduzione, riproduzione e adattamento totale o parziale e con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi. L'editore è a disposizione degli aventi diritto per eventuali riproduzioni tratte da fonti non identificate.





## INDICE

### 19 | **Presentazione**

#### **Presentation**

**ALFREDO BUCCARO**

### 23 | **Introduzione**

#### **Memorie, storie e immagini della città e del paesaggio**

#### **Introduction**

#### **Memories, stories and images of cities and landscape**

**FRANCESCA CAPANO, MASSIMO VISONE**

## **PARTE I / PART I**

### **Archeologia urbana e scavo, memoria e reimpiego: una lettura pluridirezionale dei siti storici**

#### **Excavation, memory and reuse: a multi-directional reading of historical sites**

**BIANCA FERRARA, FEDERICO RAUSA**

#### **CAP.1 L'archeologia urbana e l'archeologia in città**

##### **Urban archaeology and archaeology in the city**

**BIANCA FERRARA**

#### 33 | **Archeologia urbana a Napoli: 1980-2020**

Urban Archaeology in Naples: 1980-2020

*Daniela Giampaola*

#### 47 | **L'archeologia urbana a Gela: casi-studio per un passato che riemerge**

Urban Archaeology in Gela: some case reports of a past that re-emerges

*Carla Guzzone, Marina Congiu*

#### 61 | **Frammenti di *Capua Vetus* nel palinsesto urbano di Santa Maria Capua Vetere**

Fragments of *Capua Vetus* in the urban palimpsest of Santa Maria Capua Vetere

*Antonella Tomeo*

#### 71 | **Occasioni di *publicness* nei territori di scarto: la villa romana C. Olius Ampliatus tra resti e recinti**

Publicness opportunities for urban drosscapes: the Roman villa C. Olius Ampliatus between remains and enclosure walls

*Grazia Pota, Giovangiuseppe Vannelli*

#### 81 | **Strumenti e metodologie per la lettura del tessuto edilizio del centro storico di Ascoli Piceno**

Reading the urban fabric of the historic center of Ascoli Piceno: tools and methodologies

*Francesco Di Lorenzo*

#### 91 | **Tecniche e metodi per la gestione dei dati storici dei centri urbani: nuove analisi dell'edilizia medievale e postmedievale di Lucera. Un'analisi preliminare**

Management systems for historical data of urban centers: new data analysis of medieval and post-medieval building in Lucera. A preliminary analysis

*Nunzia Maria Mangialardi*

#### 101 | **Dissecting Valletta. An archaeology of an early modern city**

*Christian Mifsud*

#### **CAP.2 Memorie dell'antico nei siti storici**

##### **Memories of the antique in historical sites**

**FEDERICO RAUSA**



- 113 | Paestum e il Santuario di Santa Venera. Stratificazione di valori e persistenza nel tempo  
Paestum and the Sanctuary of Santa Venera. Stratification of values and persistence over time  
*Ludovica Grompone*
- 123 | Il riuso dell'antico nel Vallo di Lauro. Lettura topografica dei dati archeologici  
The reuse of the ancient in the Vallo di Lauro. Topographical reading of archaeological data  
*Carmela Ariano, Nicola Castaldo, Giuseppe Mollo*
- 133 | Memorie e reimpiego dell'antico in Campania tra Nola e Capua  
Memories and reuse of the ancient in Campania between Nola and Capua  
*Angela Palmentieri*
- 141 | Damasco, Aleppo, Bosra: storie di città tra antico e contemporaneo  
Damascus, Aleppo, Bosra: town's stories between ancient and contemporary  
*Raffaella Pierobon Benoit*
- 151 | Reconstruction of Heritage: Troy and Tevfikiye Archeo-Village  
*Ceren Göğüş, Mehmet Emre Arslan*
- 161 | Palinsesti urbani in un territorio tra acque: Gibilterra  
Urban palimpsests in a territory between waters: Gibraltar  
*Giulia Bergamo*
- 173 | Interpretare il paesaggio, rileggere la città. Tracce e segni della memoria nel territorio di Granada  
Interpreting landscape, reading the city. Traces and signs of memory in the territory of Granada  
*Maria Grazia Cianci, Francesca Paola Mondelli*
- 183 | Rovine di città e riverberazioni di significati. Una visione sincronica attraverso gli appunti di viaggio di Giancarlo De Carlo  
Ruins of cities and reverberations of meanings. A synchronized vision through the notes of Giancarlo De Carlo's journey  
*Marianna Sergio*
- 191 | L'analisi di un palinsesto e i progetti per Salerno di Michele De Angelis  
The analysis of a palimpsest and the projects for Salerno by Michele De Angelis  
*Federica Deo, Gilda Alfieri, Gaia Giannini*

### **CAP.3 Tabula inscripta. Reimpiego e spolia nell'architettura contemporanea**

#### **Tabula inscripta. Reuse and spolia in contemporary architecture**

**GIOVANNI MENNA, FEDERICA DEO**

- 203 | Dalla *Vetustas* alla *Venustas*: rovine, *spolia* e costruzione del futuro  
From *Vetustas* to *Venustas*: ruins, *spolia* and construction of future  
*Giovanni Menna*
- 213 | 'El proyecto no debe insistir en un momento concreto del tiempo, sino instalarse en el'. Il Mercato di Santa Caterina a Barcellona, EMBT, 1997-2001  
'El proyecto no debe insistir en un momento concreto del tiempo, sino instalarse en el'. The Santa Caterina Market in Barcelona, EMBT, 1997-2001  
*Marella Santangelo, Antonella Barbato, Francesco Casalbordino*
- 223 | Frammenti e montaggio. Riappropriarsi delle rovine  
Fragments and montage. Ruins re-appropriation  
*Francesca Coppolino*
- 233 | *Junk-archaeology*. Dal reimpiego informale dei frammenti al progetto di architettura  
*Junk-archaeology*. From the informal re-use of remains to the architectural design  
*Raffaele Spera*
- 241 | Renzo Piano at Valletta's City Gate: Articulating Malta's *Res Publica* through its 'Topos'  
*Ariel Genadt*
- 249 | Contemporary Spoliation: Productive Reuse in Francesco Venezia's Projects  
*Annette Condello*
- 259 | Risignificare l'Antico. Il valore del frammento nell'architettura di Francesco Venezia  
Giving new meaning to the past. The value of the fragment in Francesco Venezia's architecture  
*Flavia Zelli*

- 265 | L'arte dello scarto  
The art of waste  
*Antonio Stefanelli*
- 271 | Comporre il palinsesto. Letture metodologiche nel progetto contemporaneo  
Compose the palimpsest. Methodological readings in the contemporary project  
*Corrado Castagnaro*
- 279 | Il reimpiego in Letteratura come in Architettura  
The reuse in Literature as in Architecture  
*Clotilde Ascolese*

## PARTE II / PART II

### ***Dinamiche sociali, economiche, culturali e politiche alla base delle trasformazioni e delle rappresentazioni delle realtà urbane tra età moderna e contemporanea***

*Social, economic, cultural and political dynamics underlying the transformations and representations of urban realities between the modern and contemporary ages*

ANNUNZIATA BERRINO

#### **CAP.1 *Gli spazi urbani in Italia in età moderna: addizioni, inserimenti, sovrapposizioni***

*Urban spaces in early modern Italy: additions, insertions, overlaps*

DIEGO CARNEVALE, PIERO VENTURA

- 293 | Un caso esemplare di resilienza urbana: il tridente di piazza del Popolo a Roma  
An exemplary case of urban resilience: the Trident of piazza del Popolo in Rome  
*Maria Fiorillo*
- 301 | Dalla *Paleapolis* alla piazza della Vittoria: il piano del Palazzo Reale di Palermo in età moderna  
From *Paleapolis* to *piazza della Vittoria*: Palermo Royal Palace square during the modern age  
*Maria Sofia Di Fede*
- 311 | L'isolato milanese al Carrobbio nel progetto urbano dell'Ordine dei Chierici Regolari Teatini  
The Milanese area at Carrobbio in the urban project of the Order of Clerics Regular Theatines  
*Rossana Ravesi*
- 317 | Disastri naturali e sacre processioni. I percorsi in onore di santa Rosalia all'indomani del terremoto di Palermo del 1726  
Natural disasters and sacred processions. The itinerary in honor of Saint Rosalia after the 1726 Palermo earthquake  
*Valeria Enea*
- 323 | Ricostruire Nola: variazioni della forma urbis in età orsiniana  
Reconstructing Nola: changes of the forma urbis during the Orsinian seignior  
*Luigi Tufano, Antonia Solpietro*
- 333 | L'intervento di Orazio Torriani nel palazzo municipale di Bracciano  
Orazio Torriani's intervention in the municipal building of Bracciano  
*Roberta Maria Dal Mas*
- 341 | Ipotesi e prospettive di ricerca sulla 'politica comunitaria' dei Borbone in Terra di Lavoro: San Leucio e Carditello  
Hypotheses and research perspectives on the 'community policy' of the Bourbons in the South of Italy: San Leucio and Carditello  
*Simona Rossi*
- 351 | Progetti del nuovo. Le rappresentazioni di feste e apparati effimeri nell'Italia del Triennio 1796-1799  
Plans for the new. Representations of festivals and ephemeral monuments in the Italy of Triennio 1796-1799  
*Marcello Dinacci*
- 361 | Il governo delle strade nella Milano napoleonica (1796-1814). La raccolta 'delle pluviali' e l'articolazione tra facciata e selciato  
The government of the streets in Napoleon's Milan (1796-1814). The gathering of 'rainwater' and the articulation between facade and pavement  
*Romain Iliou*
- 371 | Mura violate: la distruzione dei circuiti fortificati nelle città italiane tra XIX e XX secolo  
Usurped walls: the destruction of the fortified circuits in Italian cities, between the 19th and 20th centuries  
*Enrica Petrucci, Renzo Chiovelli*

- 381 | Dalla via Dritta a corso Umberto I: trasformazioni e stratificazioni del *decumanus maximus* di Amatrice  
 From *via Dritta* to *corso Umberto I*: transformations and stratifications of Amatrice's *decumanus maximus*  
*Simone Lucchetti*

**CAP.2** *Trasformazioni delle città e dei territori sotto la spinta del turismo nell'ultima fase dell'età industriale*  
*Transformations of cities and territories under tourist pressure in the last phase of the industrial age*  
**ANNUNZIATA BERRINO**

- 393 | Turismo e trasformazioni delle città nel corso dell'età industriale. Brindisi dal secondo dopoguerra agli anni '60  
 Tourism and city transformations during the industrial age. Brindisi from the Second World War to the 1960s  
*Elisabetta Caroppo*
- 407 | Pier Niccolò Berardi e lo sviluppo turistico della Basilicata nei primi anni Cinquanta  
 Pier Niccolò Berardi and the tourist development of Basilicata in the early 1950s  
*Carolina De Falco*
- 417 | Il paesaggio industriale di Seraing come costruzione di un palinsesto  
 The industrial landscape of Seraing as construction of a palimpsest  
*Angela D'Agostino, Marianna Sergio*
- 425 | Analisi di un intervento nella città vecchia di Porto in diversi strati della composizione urbana  
 Analysis of an intervention in the centre of Porto at different levels of urban composition  
*Mariana Marques da Silva*

**CAP.3** *I centri minori delle aree interne italiane. Quali storie per quali palinsesti?*  
*Small settlements in the Italian marginal areas. Which histories for which palimpsests?*  
**FRANCESCA CASTANÒ, ROBERTO PARISI, DANIELA STROFFOLINO**

- 437 | Sui borghi dell'osso. 'Centri minori' e 'aree interne' in prospettiva storica  
 On the settlements of the bone. 'Small towns' and 'internal areas' from a historical perspective  
*Roberto Parisi*
- 447 | I paesaggi produttivi della Campania Felix: ruralità, resilienza e reti collaborative  
 Production landscapes of Campania Felix: rurality and collaborative networks  
*Francesca Castanò*
- 455 | L'Irpinia dei borghi rurali: Cairano, un caso virtuoso  
 The Irpinia of rural villages: Cairano, a virtuous case  
*Daniela Stroppolino*
- 463 | La lettura del palinsesto urbanodi Arquata del Tronto attraverso i documenti istituzionali dell'Età Moderna: un'alternativa di metodo  
 The reading of the urban palimpsest of Arquata del Tronto through the documents of the modern age, the proposal of an alternative method  
*Emanuele Facchi*
- 471 | Il villaggio Zaccaria  
 The Zaccaria village  
*Felicia Di Girolamo*
- 479 | Lunigiana e Garfagnana: comunità resilienti per centri storici resilienti  
 Lunigiana and Garfagnana: resilient communities for resilient historic centers  
*Denise Olivieri, Stefania Landi*
- 489 | Approfondimenti storico-architettonici per la caratterizzazione dell'edificato urbano e il restauro in zona sismica  
 Historical-architectural insights for the characterization of the urban building and the conservation in seismic area  
*Adalgisa Donatelli*
- 499 | San Leonardo di Cutro nel Marchesato di Crotone: conoscenza narrata tra passato e presente, ricerca per possibili scenari futuri  
 San Leonardo of Cutro in the Marquisate of Crotone: past and present narrated knowledge, looking for possible future scenarios  
*Maria Rossana Caniglia*
- 507 | Cycleways and historical infrastructures in the «bone» of Italy  
*Stefano Dighero, Andrea Alberto Dutto*

- 515 | Percepire i centri minori: nuove metodologie di recupero  
 Perceiving Minor Centres: New Recovery Methods  
*Gigliola D'Angelo, Claudia Lombardi, Marina Fumo, Vittoria Guarino*
- 523 | Progettare i margini del palinsesto: la riattivazione degli spazi in attesa  
 Designing the margins of the palimpsest: the re-activation of waiting spaces  
*Chiara Barbieri*
- 531 | Il disegno delle mappe di comunità come strumento per connettere architettura, territorio e società nei centri minori  
 The drawing of community maps as a tool to connect architecture, territory and society in small towns and cities  
*Giovanni Caffio*
- 541 | L'era del 5G: nuove prospettive per i centri minori delle aree interne italiane?  
 The 5G era: new perspectives for the smaller centers of the Italian inner areas?  
*Stefano De Falco, Stefania Cerutti*
- 551 | H2O Squares. La mitigazione del rischio e lo spazio pubblico nei borghi delle Aree Interne  
 H2O Squares. Risk mitigation and public space in the villages of the Inland Areas  
*Rosa Marina Tornatora, Alessandro De Luca*

### **PARTE III / PART III**

#### ***Testimonianze della città moderna e contemporanea e delle sue architetture: le tracce nel tessuto urbano e nelle fonti documentarie***

*Evidences of the modern and contemporary city and of its architecture: the traces in the urban fabric and in the documentary*

**ALFREDO BUCCARO, FABIO MANGONE**

#### **CAP.1 *Napoli: segni, memorie, limiti del palinsesto urbano*** *Naples: signs, memories, limits of the urban palimpsest* **ALFREDO BUCCARO**

- 565 | *Forma Urbis Neapolis*. Genesi e struttura della Città Antica nelle fonti storiche e nella cartografia moderna attraverso il *Naples Digital Archive*  
*Forma Urbis Neapolis*. Genesis and structure of the Ancient City in the historical sources and in the modern cartography through *Naples Digital Archive*  
*Alfredo Buccaro, Teresa Tauro*
- 577 | Posillipo: itinerari serendipici  
 Posillipo: serendipitous routes  
*Simone Guarna*
- 585 | La barriera e la soglia, la memoria e il superamento: i casi di Baghdad e Napoli  
 The barrier and the threshold, the memory and the passing: the cases of Baghdad and Naples  
*Bianca Maria Rodriguez*
- 593 | Le mura occidentali di Napoli: preesistenze e permanenze  
 The western walls of Naples: pre-existing and persisting urban marks  
*Ciro Birra*
- 603 | Soprannomi nei quartieri napoletani e a Forio d'Ischia  
 Nicknames in popular Neapolitan quarters and in Forio d'Ischia  
*Federico Albano Leoni, Francesca M. Dovetto*

#### **CAP.2 *Le fortificazioni urbane di età moderna: costruzione, rappresentazione e trasformazione del limite della città*** *Urban fortifications in the modern age: construction, representation and transformation of the limit of the city* **EMMA MAGLIO**

- 615 | La Porta Ternana nella cinta muraria della città di Narni  
 The Porta Ternana in the city walls of Narni  
 Riccardo Serraglio
- 625 | Fra funzione e celebrazione: Pesaro e la 'porta di Fano' di Giuseppe Missirini  
 Celebration and function: Pesaro and the 'gate of Fano' of Giuseppe Missirini  
*Iacopo Benincampi*

- 633 | Napoli e il mare: vicende urbane presso il Castello del Carmine  
 Naples and the sea: urban events at Castello del Carmine  
*Maria Lucia Di Costanzo, Casimiro Martucci*
- 643 | Disegni per interpretare le trasformazioni delle torri della costiera amalfitana  
 Drawings to interpret the transformations of the towers of the Amalfi coast  
*Sara Morena, Simona Talenti*
- 651 | Un castello dimenticato: forte Gonzaga a Messina (XVI-XXI secolo)  
 A forgotten castle: fortress Gonzaga in Messina (16th-21th century)  
*Francesca Passalacqua*
- 661 | The fortifications of Sibiu through historical images  
*Anda-Lucia Spânu*
- 671 | Città murata 'moderna' e città contemporanea, conflittualità e compromessi: il caso di Crotone in Calabria  
 'Modern' walled city and contemporary city, conflict and compromises: the case of Crotone in Calabria  
*Bruno Mussari*
- 683 | Le Mura Aureliane nella neo capitale d'Italia dall'angolo visuale dei militari  
 The Aurelian Walls from the visual angle of the military forces  
*Sara Isgro, Rossana Mancini*
- 691 | La riforma moderna delle mura di Udine: evoluzione di un limite urbano  
 The reformation of the Udine city walls in the modern era: evolution of an urban limit  
*Federico Bulfone Gransinigh*
- 701 | Eugene of Savoy (1663-1736) and the Fortress Cities on the Border between the Habsburg Monarchy and the Ottoman Empire  
*Katarina Horvat-Levaj, Margareta Turkalj Podmanicki*
- 711 | Fortezze e cinte difensive nella figura urbana e nell'immagine del paesaggio  
 Fortresses and defensive walls in the urban figure and landscape image  
*Anna Marotta, Rossana Netti*

### **CAP.3 Sovrapposizioni urbane: progetti e immagini per la città in età moderna**

*Urban overlaps: plans and images for the city in the modern age*

**FRANCESCA CAPANO, SALVATORE DI LIELLO**

- 727 | *Macerata humilem ac tortuosam* e il progetto della *Strada Nuova*: architettura e città nella capitale della Marca agli inizi del Seicento  
*Macerata humilem ac tortuosam* and the *Strada Nuova* project: architecture and city in the capital of the Marca at the beginning of the Seventeenth century  
*Salvatore Di Liello*
- 739 | Gli spazi della città 'chigiana': progetti realizzati e irrealizzati a Siena durante il pontificato di Alessandro VII  
 Spaces of the 'Chigiana' city: created and unrealized projects in Siena during the pontificate of Alexander VII  
*Bruno Mussari*
- 751 | I luoghi dei di Tranzo. Dinamiche urbane e scelte abitative a Sessa Aurunca in età moderna  
 The di Tranzo's places. Urban dynamics and settlement choices in Sessa Aurunca in the Modern Age  
*Giuseppe Pignatelli*
- 761 | L'Università come palinsesto: Padova e il patrimonio architettonico acquisito  
 The University as palimpsest: Padua and the acquired architectural Heritage  
*Elena Svalduz*
- 771 | Da palazzo nobiliare a collegio universitario: palazzo Contarini in via San Massimo a Padova  
 From noble mansion to university residence: Palazzo Contarini in via San Massimo in Padua  
*Simone Fatuzzo*
- 781 | Palazzo Ruggi d'Aragona a Salerno: l'abitare nobile tra progetti e immagini in età moderna  
 Ruggi d'Aragona palace in Salerno: noble living between projects and images during the Modern Age  
*Rosa Carafa*
- 791 | Reconstructing the disappeared 'heart' of Madrid: the convent of San Felipe El Real as urban setting for political, commercial and cultural life during Modern Age  
*Margarita Ana Vázquez Manassero*



- 801 | Diachronic genesis of multicultural spaces surrounding ancient sceneries: San Francisco's Convent in Évora and Jesus's Monastery in Setúbal  
*Maria Do Céu Tereno, Maria Filomena Monteiro, Manuela Maria Tomé*
- 809 | *Capua Vetusta* / Santa Maria Capua Vetere. Il palinsesto dell'Antico per la città 'moderna'  
*Capua Vetusta* / Santa Maria Capua Vetere. The Ancient palimpsest for the 'modern' city  
*Francesca Capano*
- 821 | Presentare-Rappresentare la città ideale  
To present-represent the ideal city  
*Paolo Cerotto*
- 829 | Viste prospettiche della città di Granada: la finzione d'Oriente in Europa  
Perspective views of the city of Granada: the fiction of the Orient in Europe  
*Inmaculada Lopez-Vilchez*
- 839 | Applicazione di tecniche di ricostruzione infografica all'analisi della trasformazione urbana della città di Granada: la copertura del fiume Darro  
Application of infographical reconstruction techniques to the analysis of the urban transformation of the city of Granada: the vaulting of the Darro river  
*Ricardo Anguita Cantero, Raúl Campos López, Juana María Biedma Molina*
- 849 | Critiquing 'Façadism': the case study of Tarlabaşı Urban Renewal Project in Istanbul  
*Luca Orlandi, Demet Mutman*
- 859 | The Arcades Project: the city collage of Walter Benjamin  
*Eleni Axioti*

**CAP.4 «Une ville comme une forêt»: giardini pubblici e città in divenire**  
**«Une ville comme une forêt»: Public Gardens and Evolving Cities**  
**MASSIMO VISIONE, FRANCESCO ZECCHINO**

- 869 | Trasformazioni, stratificazioni e riscritture degli spazi verdi in ambito urbano  
Transformations, stratifications and rewrites of green spaces in urban areas  
*Francesco Zecchino*
- 877 | Il giardino del principe di Carignano, palinsesto di uno spazio urbano  
The garden for the Prince of Carignano, palimpsest of an urban space  
*Elena Gianasso*
- 887 | Storia e ricostruzione del Paseo de la Explanada. L'impronta di un *boulevard* nella Barcellona contemporanea  
History and reconstruction of the Paseo de la Explanada. The footprint of a *boulevard* in contemporary Barcelona  
*Laura García Sánchez*
- 897 | Il richiamo della natura: le *ordonnances* vegetali di Lorenzo Nottolini nella ridefinizione romantica della città-stato lucchese  
The call of nature: Lorenzo Nottolini's plant *ordonnances* in the romantic redefinition of the Lucca city-state  
*Paolo Bertoni Sabatini*
- 907 | Budapest e il Városliget, parco della Città-Capitale e vetrina della Nazione, 1813-2013  
Budapest and the Városliget, Park of the Capital City and Mirror of the Nation, 1813-2013  
*Paolo Cornaglia*
- 917 | «A Greene Country Towne». Giardini e parchi a Philadelphia, dalla griglia ideale di William Penn alla riqualificazione del waterfront  
«A Greene Country Towne». Gardens and Parks in Philadelphia, from Penn's Ideal Grid to the Waterfront Renovation  
*Rosa Sessa*
- 927 | Il verde urbano: un'inattesa presenza nella Matera del secondo Novecento  
Urban Greenery: an unexpected presence in Matera in the mid-twentieth century  
*Ornella Cirillo, Massimo Visione*

**CAP.5 Memoria, presenze architettoniche e identità urbana nel ridisegno della città devastata**  
**Memory, architectural presences and urban identity in the redesign of the devastated city**  
**CARLA FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, ALESSANDRA VEROPALUMBO**

- 945 | La ricostruzione di Cerreto Sannita dopo il terremoto del 1688  
The reconstruction of Cerreto Sannita after the earthquake of 1688  
*Raffaele Amore, Mariangela Terracciano*
- 955 | La ricostruzione dell'architettura sacra nei centri urbani della provincia di Chieti dopo il sisma del 1706  
The reconstruction of sacred architecture in urban centers in the province of Chieti after the 1706 earthquake  
*Claudio Mazzanti*
- 963 | Organic versus Geometric: The Impact of the 1755 Lisbon Earthquake  
*Pedro Maia*
- 971 | Dalla città fortificata al 'più bel chilometro d'Italia'. Il volto di Reggio Calabria nel corso dei secoli  
From the fortified city to the 'most beautiful kilometer in Italy'. The image of Reggio Calabria throughout the centuries  
*Francesco De Lorenzo*
- 981 | «Quel fortilizio tra poco sparirà». Il dibattito sul castello di Reggio Calabria nella ricostruzione post-sisma  
«That Fortress will soon disappear». Debate on the Castle of Reggio Calabria in the Post-Earthquake Reconstruction  
*Giuseppina Scamardi*
- 993 | Architetti e ingegneri napoletani dell'Ottocento protagonisti della ricostruzione post-sismica del Mezzogiorno  
Neapolitan architects and engineers of the Nineteenth century protagonists of the post-seismic reconstruction of the South Italy  
*Alessandra Veropalumbo*
- 1005 | La ricostruzione post-trauma e l'identità dei luoghi: il caso di Ortucchio nell'Italia centrale  
The post-trauma reconstruction and the identity of the places: the case study of Ortucchio in Central Italy  
*Marco Felli, Quirino Crosta*
- 1013 | Palimpsest of contested cities: cultural identity and urban form  
*Konstantina Georgiadou*
- 1021 | L'immagine della catastrofe: Ribadelago di Franco. Architettura, urbanistica e propaganda  
The image of the catastrophe: Ribadelago di Franco. Architecture, urban planning and propaganda  
*Begoña Fernández Rodríguez, Juan M. Monterroso Montero*
- 1029 | L'ultima valle. La costruzione della diga di Riaño, León. Distruzione del patrimonio e rinnovo urbano  
The last valley. Construction of the Riaño Dam, León. Destruction of heritage and urban renewal  
*María Pilar García Cuetos*
- 1039 | About churches and floods. Religious architecture as a memory and identity element in urbanism after reservoir building in francoist Spain  
*Noelia Fernández García*
- 1047 | Irpinia: terremoti e ricostruzione dei centri storici in età moderna e contemporanea  
Irpinia: earthquakes and reconstruction of historical centres in modern and contemporary age  
*Daniela Stroffolino*
- 1053 | Le chiese nelle dinamiche di ricostruzione post-sismica: dalla memoria culturale alla memoria della catastrofe  
The churches into post-seismic reconstruction processes: from cultural memory to the memory of the catastrophe  
*Giulia De Lucia*
- 1063 | *Temporary Re-covering*. Il monastero temporaneo di Sant'Antonio a Norcia  
Temporary Re-covering. The temporary monastery of Sant'Antonio in Norcia  
*Maria Masi*

**CAP.6 Permanenza ed effimero: le esposizioni nazionali e internazionali nel palinsesto urbano**  
*Permanence and ephemeral: national and international exhibitions in the urban palimpsest*  
**GEMMA BELLÌ, ANDREA MAGLIO**

- 1077 | 'Esposizioni internazionali Buenos Aires 1910': per una moderna vitalità della città  
'International Exhibitions Buenos Aires 1910': for a modern vitality of the city  
*Silvana Daniela Basile*
- 1087 | Georg Simmel e la 'Città universale'. Individui, relazioni e merci nella Grande Esposizione industriale di Berlino  
Georg Simmel and the 'Universal City'. Individuals, relationships and goods at the Berlin Industrial Exhibition  
*Angelo Zotti*

- 1097 | Die Stadt von Morgen: la 'città di domani' e l'Interbau 57 a Berlino  
Die Stadt von Morgen: the 'city of tomorrow' and the Interbau 57 in Berlin  
*Andrea Maglio*
- 1105 | Le esposizioni di Lisbona e Saragozza: le risorse idriche  
The Lisbon and Zaragoza Expo: the water resources  
*Carlos Alberto Cacciavillani*
- 1113 | Tracce indelebili nel panorama urbano. L'esposizione Iberico-Americana di Siviglia del 1929  
Indelible traces in the urban landscape. The Iberian-American exhibition in Seville in 1929  
*Lorenzo Mingardi*
- 1121 | L'esposizione di Bruxelles del 1958: costruzione di una capitale moderna  
The Brussels Expo 1958: construction of a modern capital  
*Ermanno Bizzarri*
- 1131 | Dall'effimero al permanente: il padiglione di Nyrop per la Mostra del 1888 come modello per il municipio di Copenhagen  
From the ephemeral to the permanent: the Nyrop pavilion for the 1888 Exhibition as a model for Copenhagen City Hall  
*Monica Esposito*
- 1139 | Le torri come simbolo delle esposizioni e oggetto di attrazione  
The towers as an Exhibition Symbol and an Object of Attraction  
*Ewa Kawamura*
- 1151 | Città e 'Grands Évènements'. Parigi, patrimonio territoriale in continuo divenire  
Cities and Great Events. Paris, a territorial heritage in continuous transformation  
*Flavia Magliacani*
- 1159 | Le esposizioni universali di Parigi di fine Ottocento: dalle «cités des artistes» ai frammenti di un palinsesto  
The Universal Exhibitions in Paris of the late 19th century: from the «cités des artistes» to the fragments of a palimpsest  
*Bianca Guiso*
- 1169 | Gli Champs-Élysées tra effimero e permanente: il ruolo delle grandi esposizioni nella metamorfosi dell'Avenue (1834-1900)  
The Champs-Élysées between ephemeral and permanent: the role of the great expositions in the transformation of the Avenue (1834-1900)  
*Luigi Saverio Pappalardo*
- 1179 | Colonizer and Colonized: Intangible assets of l'exposition Coloniale Internationale in 1931  
*Pelin Bolca*
- 1185 | Parigi nel 1937: l'*Exposition internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* tra effimero e permanente  
Paris in 1937: the *Exposition internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* between ephemeral and permanent  
*Gemma Belli*
- 1195 | Biennali e Triennali di architettura in Europa: itinerari contemporanei in oscillazione fra la scala globale e locale  
Architecture Biennials and Triennials in Europe: contemporary itineraries in oscillation between the local and the global  
*Caterina Di Felice*
- 1203 | L'Esposizione panrusa dell'Artigianato e dell'Agricoltura del 1923: un primo tassello nel palinsesto della *Bolshaja Moskva*  
All-Russia Agricultural Exhibition 1923: a first step into the *Bolshaja Moskva* Palimpsest  
*Federica Deo*
- 1213 | Estro e progresso tecnologico nell'Esposizione internazionale di Genova del 1914  
Inspiration and technological progress in the 1914 Genova International Exhibition  
*Giuliana Ricciardi*
- 1223 | Progetto Venezia  
Venice Project  
*Andrea Donelli*
- 1233 | Venezia città contemporanea. Permanenza e trame temporanee come strumento di rigenerazione urbana  
Venice contemporary city. Permanence and temporary welfts as tool for urban regeneration  
*Roberta Bartolone*

- 1243 | La città e l'effimero: Como e le due esposizioni voltiane 1899-1927  
The city and the ephemeral: Como and the Volta exhibitions 1899-1927  
*Gianpaolo Angelini*
- 1253 | Il borgo Medievale di Torino ovvero Sezione dell'Esposizione Generale italiana del 1884. Effimero/permanente problema/risorsa per la città  
The Medieval Village of Turin as a Section of Italian General Exposition of 1884. Ephemeral/permanent, problem/resource for the city  
*Giulia Beltramo*
- 1263 | Dall'effimero al monumentale: considerazioni su un'Esposizione Universale mai svoltasi  
From ephemeral to monumental: considerations on an Universal Exhibition that never took place  
*Angelo Maggi*
- 1271 | La Mostra d'Oltremare di Napoli attraverso le immagini e il racconto di Elena Mendia  
The Mostra d'Oltremare in Naples through the images and the telling of Elena Mendia  
*Chiara Ingrosso*
- 1279 | Dall'effimero alla permanenza. L'Esposizione di L'Aquila del 1888 e lo sviluppo del 'campo di Fossa' tra Ottocento e Novecento  
From Ephemeral to Permanence. The L'Aquila Exhibition of 1888 and the Development of the 'Campo di Fossa' Area between the Nineteenth and Twentieth Centuries  
*Patrizia Montuori*
- 1289 | Ernesto Basile e le Esposizioni Agricole Siciliane dei primi anni del '900  
Ernesto Basile and the Sicilian Agricultural Expositions of the First Years of the 1900s  
*Gian Marco Girgenti, Chiara Zingales Botta, Giuseppe Vizzini, Pietro Puleo*
- 1299 | Acquario e città. 4 punti per un'analisi complessiva  
The Aquarium and the City. 4 issues for a general analysis  
*Martina Motta*

#### **CAP.7 Il palinsesto del Moderno**

##### ***The Palimpsest of the Modern***

**ALESSANDRO CASTAGNARO, ALDO CASTELLANO**

- 1311 | Il nuovo per l'antico nell'opera di Ezio Bruno De Felice  
The new for the ancient in the work of Ezio Bruno De Felice  
*Raffaele Amore*
- 1323 | Le antiche rovine ed il complesso 'Piazza Grande'  
Ancient ruins and the complex of 'Piazza Grande'  
*Vincenzo Esposito*
- 1333 | L'impiego dei materiali autarchici a Napoli: le facciate del moderno nel Rione Carità  
The use of autarchic materials in Naples: the modern façades in Rione Carità  
*Sara Iaccarino*
- 1343 | Memoria della città nel secondo dopoguerra: la ricostruzione come interpretazione dell'antico nei progetti di Vincenzo Fasolo  
Memories of the Historical City after the Second World War: the Reconstruction as an Interpretation of the Antiquity in Projects by Vincenzo Fasolo  
*Francesca Lembo Fazio*
- 1351 | Il ruolo del Banco di Sicilia nella vicenda del concorso per la Palazzata di Messina  
The role of the Banco di Sicilia in the story of the competition for the Palazzata di Messina  
*Evelyn Messina*
- 1359 | L'impatto urbano dell'edificio alto nella Milano del secondo dopoguerra  
The urban impact of the tall building in Milan after the Second World War  
*Simona Talenti, Annarita Teodosio*
- 1365 | La ricostruzione postbellica in Calabria: il 'Quartiere americano' UNRRA-CASAS di Scilla  
Post-war reconstruction in Calabria: the 'Quartiere americano' UNRRA-CASAS in Scilla  
*Elena R. Trunfio*

- 1375 | L'arte decorativa nell'architettura del Novecento a Napoli. L'opera di Paolo Ricci tra contaminazione e nuove tecniche espressive  
Decorative art in twentieth century architecture in Naples. Paolo Ricci's work between contamination and new expressive techniques  
*Francesco Viola*
- 1385 | Forgetting by Modernity and Constructing the New for the Ideal Modern City in the 20th Century: Ankara as the City Act-Palimpsest  
*Gozde Yildiz*

**CAP.8 Arte in facciata: le decorazioni pittoriche e scultoree nei processi di trasformazione urbana ed architettonica**  
*Art on the façade: pictorial and sculptural decorations in the processes of urban and architectural transformation*  
**LAURA CAVAZZINI, PAOLA VITOLO**

- 1395 | Rewriting History on the Façade of Saint-Denis  
*Sarah Thompson*
- 1403 | Dating reuse: the statue columns of the Last Judgment portal of Reims Cathedral  
*Jennifer M. Feltman*
- 1411 | The façade of the Scrovegni Chapel in Padua as palimpsest  
*Laura Jacobus*
- 1419 | Un palinsesto civico? Medioevo e Risorgimento nella facciata di San Michele in Foro a Lucca  
A civic palimpsest? Middle Ages and Risorgimento in the facade of San Michele in Foro in Lucca  
*Aurora Corio*
- 1427 | Le due facciate dipinte del Sacro Speco di Subiaco: un episodio di discontinuità d'uso nei processi di trasformazione della topografia sacra  
The two painted facades of the Sacro Speco of Subiaco: an episode of discontinuity in use in the transformation processes of the sacred topography  
*Virginia Caramico*
- 1437 | Facciate tardogotiche nell'Appennino centrale: uno specchio della trasformazione dei centri urbani  
Late Gothic facades in the central Apennines: a reflex of urban transformations  
*Maria Teresa Gigliozi*
- 1445 | Il portale della chiesa di San Francesco di Stampace a Cagliari. Documenti e immagini d'archivio per il riesame di un sito perduto  
The portal of the church of San Francesco di Stampace in Cagliari. Archive documents and images for the review of a lost site  
*Nicoletta Usai*
- 1455 | *Renovatio urbis Romae* e facciate dipinte  
*Renovatio urbis Romae* and painted facades  
*Arianna Farina*
- 1461 | 'L'aristocrazia in facciata': portali a Vicenza tra XV e XVI secolo  
'Aristocracy on façade': Vicentine portals between the 15th and the 16th centuries  
*Michele Guida Conte*
- 1469 | Il Palazzo Loredan in Campo Santo Stefano a Venezia: proposte di lettura per la facciata dipinta da Giuseppe Porta Salviati  
The Loredan Palace in Campo Santo Stefano in Venice: New Interpretations of the Painted Façade by Giuseppe Porta Salviati  
*Flavia Barbarini*
- 1477 | Remodelling church facades: two case studies from Malta  
*Conrad Thake, Mark Sagona*
- 1485 | Motifs of Atlas and Hercules on Baroque portals in the Habsburg Monarchy  
*Margareta Turkalj Podmanicki, Katarina Horvat-Levaj*
- 1495 | Sculture in facciata: l'espressione dell'identità siciliana nelle architetture monumentali tra Regime e Repubblica  
Sculptures in the facade: the expression of Sicilian identity in the monumental architectures between the Regime and the Republic  
*Maria Stella Di Trapani*



1503 | Racconti in superficie tra Occidente e Oriente. La facciata come simbolo di trasformazione urbana nei Lilong di Shanghai  
Tales on the surface between West and East. The facade as a symbol of urban transformation in Shanghai's Lilong  
*Enrica Di Toppa*

1513 | Le facciate di Valogno 'borgo d'arti': un palinsesto di segni e disegni  
The facades of Valogno 'arts village': a palimpsest of signs and drawings  
*Ornella Cirillo*

1523 | Wall art as a maintenance device to promote usability  
*Francesca Ciampa*

**CAP.9 Napoli 'porosa'. Dinamiche di interazione tra spazio monumentale, storicità e gruppi sociali**  
**'Porous' Naples. Patterns of interplay between monumental space, historicity and social groups**  
**TANJA MICHALSKY, ANTONINO TRANCHINA**

1535 | L'*insula maris* prima di Castel dell'Ovo: frammenti dal Medioevo napoletano  
The *Insula maris* before Castel dell'Ovo: fragments from the Neapolitan Middle Ages  
*Antonino Tranchina*

1545 | Napoli medievale nel Cinquecento. Tradizione e innovazione nell'architettura sacra napoletana tra Medioevo ed Età moderna  
Medieval Naples during the Cinquecento. Continuity and Change in Neapolitan Church Architecture between the Middle and the Early Modern Ages  
*Stefano D'Ovidio*

1557 | Interazioni tra città, spazi monumentali e creatività: un imprevisto reportage su Napoli  
Interactions between cities, monumental spaces and creativity: an unexpected reportage on Naples  
*Ornella Cirillo*





## Presentazione

### Presentation

**ALFREDO BUCCARO**

Università di Napoli Federico II - CIRICE

Questa corposa raccolta di scritti, pubblicati in Collana CIRICE da FedOA Federico II University Press all'interno dei due tomi dedicati agli Atti del Convegno Internazionale sul tema *LA CITTÀ PALINSESTO. Tracce, sguardi e narrazioni sulla complessità dei contesti urbani storici* (10-12 giugno 2021), costituisce un ulteriore importante contributo multidisciplinare al filone di studi volto ad analizzare la città attraverso lo studio del 'palinsesto' urbano che il nostro Centro di Ricerca porta avanti da un decennio attraverso i propri convegni biennali, la rivista *Eikonocity*, oggi accreditata in ANVUR, e le collane fridericiane open access *UrbsHistoriaemago* e *Storia e iconografia dell'architettura, delle città e dei siti europei*. L'opera si inquadra in modo coerente nella tradizione dell'attività del CIRICE in materia di storia urbana e di iconografia della città europea, di cui il Centro rappresenta, dal 1993, l'unica istituzione specificamente dedicata nel panorama nazionale e internazionale, ed è tra le punte più avanzate della storiografia nel settore.

Se, come ha ben evidenziato Michael Jakob, il paesaggio è «risultato artificiale, non naturale di una cultura che ridefinisce perpetuamente la sua relazione con la natura», il paesaggio storico urbano, teatro della comunità che costruisce nel tempo i propri spazi, offrendone poi l'immagine, sarà «il risultato di una complessità sedimentata, fatta di creazione e trasformazione collettiva di lunga durata, progetto della comunità stessa» (Luisa Bonesio, 2002). Tra i tanti strumenti utili a decifrare questo complesso palinsesto, quello iconografico ci consente pienamente di riconoscere la memoria della città 'percepita' nella storia, sia dal punto di vista dei riferimenti materiali e visivi dei luoghi, sia dell'immagine complessiva di quella comunità, tramandata nel tempo.

Sulla scia delle riflessioni di André Corboz, che nel 2001, con la sua metafora «territorio come palinsesto», propose una nuova possibilità di indagine sulla complessità urbana, constatando che «il territorio non è un dato, ma il risultato di diversi *processi*», gli studi qui presentati si propongono di declinare il concetto di 'palinsesto' corboziano secondo cinque differenti ambiti disciplinari, corrispondenti ad altrettante macrosessioni del Convegno: archeologia, storia, storia dell'architettura, rappresentazione, restauro.

Il primo tomo, a cura di Francesca Capano e Massimo Visone, raccoglie le riflessioni rispondenti ai temi delle prime tre macrosessioni del Convegno. La prima si sofferma sulle relazioni tra il concetto di 'palinsesto' e l'archeologia urbana, quale eredità dell'antico, ancora oggi elemento vivo nel tessuto della città, di cui spesso costituisce materiale identitario, dunque in costante dialogo con il presente. La seconda macrosessione si propone di analizzare il rapporto tra città e storia attraverso tre focus: la lettura storiografica della *forma urbis* in relazione alle dinamiche di ordine sociale, economico, culturale e politico; le

trasformazioni funzionali e iconografiche che l'industria e il turismo hanno apportato alle città in età contemporanea; infine l'analisi dei centri minori nell'Italia interna contemporanea. La terza affronta la lettura del palinsesto urbano indagato sia direttamente, attraverso i suoi 'frammenti' architettonici, sia attraverso le fonti documentarie, testuali e iconografiche e la loro interpretazione critica quali testimonianze delle diverse epoche storiche, a partire dalla prima età moderna sino al Novecento.

Il secondo tomo, curato da Maria Ines Pascariello e Alessandra Veropalumbo, affronta il tema del palinsesto urbano dalla prospettiva delle discipline della rappresentazione e del restauro. Nella prima parte gli autori si interrogano sulle metodologie più avanzate in materia di analisi del palinsesto attraverso la sua rappresentazione; nello specifico, guardando alla città come ad un insieme di strati visuali in sovrapposizione, essi assumono quale oggetto di studio quelle nuove forme di arte – la *street art* e le nuove dinamiche museali – che interpretano la superficie muraria come un involucro architettonico mediatico conteso fra il ruolo tradizionale di limite, le tecnologie della visione e la nuova cultura digitale. Nella seconda parte, guardando alla città-palinsesto come sedimentazione di segni del passato da tramandare al futuro e, allo stesso tempo, come luogo della contemporaneità, si indagano le possibilità del restauro quale disciplina capace di tenere insieme passato, presente e futuro, con focus specifici su temi quali il rapporto tra passato e presente nei centri storici, la città sotterranea, il significato di paesaggio storico urbano e il ruolo dell'UNESCO in materia di conservazione e salvaguardia delle città storiche.

*This substantial collection of papers is published in the CIRICE Series by FedOA Federico II University Press within two volumes dedicated to the Proceedings of the International Conference on the theme The City as Palimpsest. Traces, gazes and narrations on the complexity of historical urban contexts (10-12 June 2021). This work constitutes a further important multidisciplinary contribution to the line of studies aimed at analyzing the city through the study of the urban 'palimpsest' that our Research Center is carrying out since more than a decade by means of biennial conferences, of the magazine Eikonocity - now accredited by ANVUR - and of the university open access series "UrbsHistoriaelmago" and "History and iconography of architecture, cities and European sites". This book is coherently framed in the tradition of CIRICE activity in the fields of urban history and European city iconography: since 1993 the Center is the only specifically dedicated public institution in the national and international scene and it is among the most advanced scientific realities in this field of historiography.*

*As Michael Jakob has well pointed out, the landscape is «the artificial, not natural result of a culture that perpetually redefines its relationship with nature», so the historical urban landscape - theater of the community that builds its spaces over time and then offers its own image - will be «the result of a sedimented complexity, made up of long-lasting collective creation and transformation, a project of the community itself» (Luisa Bonesio, 2002). Among many useful tools to decipher this complex palimpsest, the iconographic one allows us to fully recognize the memory of the city 'perceived' within history, both from the point of view of the*



material and visual references of the places, and of the overall image of that community handed down over time.

In the wake of André Corboz's thought, who in 2001, with his metaphor «territory as palimpsest», proposed a new possibility to investigate urban complexity, noting that «the territory is not a given, but the result of some different processes», these studies aim to decline the Corbozian 'palimpsest' concept according to five different disciplinary fields, that are the Conference macro-sessions: archeology, history, history of architecture, representation, restoration.

The first volume, edited by Francesca Capano and Massimo Visone, collects the reflections on the topics proposed in the first three Conference macro-sessions. The first one focuses on the relationships between the 'palimpsest' concept and urban archeology, as a legacy of the ancient past, that is still today a living element in the fabric of the city, of which it often represents the material identity in a constant dialogue with the present time. The second macro-session aims at analyzing the relationship between city and history through three focuses: the historiographical reading of the *forma urbis* in relation to the dynamics of the social, economic, cultural and political order; the functional and iconographic transformations that industry and tourism have brought to cities in the contemporary age; finally the analysis of small towns in contemporary internal Italy. The third one deals with reading the urban palimpsest both directly, through its architectural 'fragments', and through documentary, textual and iconographic sources, that have been critically interpreted as evidence of different historical periods, from the early modern age to the twentieth century.

The second volume, edited by Maria Ines Pascariello and Alessandra Veropalumbo, addresses the topic of the urban palimpsest from the perspective of representation and restoration. In the first part, the authors question on the most advanced methodologies in the field of urban palimpsest analysis through its representation; specifically, they look at the city as a set of overlapping visual layers, taking as the object of study those new forms of art – the street art and the new museum dynamics – which interpret the masonry surface as an architectural media envelope disputed between the traditional role as a limit, the vision technologies and the new digital culture. In the second part, looking at the city-palimpsest as a sedimentation of signs from the past to be handed down to the future and, at the same time, as a place of contemporaneity, the authors investigate the possibilities of restoration as a discipline able to hold together past, present and future, with some specific focus, such as the relationship between past and present in historic centers, the underground city, the meaning of historical urban landscape and the UNESCO role in the conservation and safeguarding of the historic cities.



## *Introduzione*

### *Memorie, storie e immagini della città e del paesaggio*

#### *Introduction*

#### *Memories, histories and images of cities and landscape*

**FRANCESCA CAPANO, MASSIMO VISONE**

Università di Napoli Federico II

Il 1500 si stampa la veduta di Venezia di Jacopo de' Barbari. Il secolo si apre con l'introduzione di un punto di vista del tutto nuovo per l'occhio umano: la veduta a volo d'uccello. Si tratta della tecnica che per secoli ha restituito al meglio l'immagine della città e dei suoi dintorni, facendo la fortuna di un genere artistico: l'iconografia urbana. Durante gli anni del *Grand Tour*, artisti e architetti in viaggio per l'Italia si inerpicano su per le montagne e si arrampicano sopra campanili e torri civiche per guardare dall'alto il centro urbano e cogliere in un solo sguardo la forma della città. Alla fine del Settecento, in occasione di particolari eventi nei parchi pubblici, qualche mongolfiera consente anche ai più curiosi ascensioni a pagamento per osservare con stupore e meraviglia il mondo come non era mai stato visto in precedenza, una rivoluzione culturale che amplia il numero di persone che può esperire direttamente un inedito panorama.

La fortuna del ritratto di città segue questa progressiva salita verso l'alto e si articola in maniera diversa rispetto ai vari luoghi da cui l'artista di colloca. In Italia, nella seconda metà dell'Ottocento si afferma il fenomeno del belvedere: un sito pubblico e di grande fascino da cui è possibile ammirare le *cento città d'Italia*, secondo la felice espressione di Carlo Cattaneo, ma altrettanto avviene all'estero. Ai piedi dell'osservatore si dispiega in maniera inusuale quanto si era compiuto nel corso dei secoli: la costruzione della città e la sua inesorabile crescita avvenuta al di fuori delle mura a partire dalla loro dismissione. L'uomo può cogliere in un solo colpo d'occhio tutto lo splendore della storia e del progresso raggiunto con la rivoluzione industriale. Si tratta di uno degli ultimi episodi che caratterizzano l'evoluzione del *Grand Tour*. Le città si dotano di un luogo che codifica spesso una nuova veduta, proprio quando, di lì a breve, il viaggio di formazione si andrà mutando verso il cosiddetto turismo di massa, mediato attraverso nuove forme di comunicazione. Si assiste a un fenomeno che coinvolge tutte le strutture della ricettività. Nascono, infatti, alberghi e pensioni, ristoranti e trattorie con la comune denominazione di 'Belvedere' o 'Bellavista', perché prossimi al panorama o perché hanno conquistato un'esclusiva veduta da offrire alla propria clientela.

Riscontriamo la presenza di queste finestre sull'esterno già in età moderna, parliamo di poggi, logge, porticati, terrazze, giardini e varie altre forme di affaccio, da cui è possibile contemplare la bellezza della natura o ammirare i propri domini. In età contemporanea il belvedere perde però quella dimensione prettamente religiosa, riflessiva, allegorica e politica e acquisisce una forma più laica, sociale e, potremmo dire, autocelebrativa: è il luogo da cui si assiste alla modernizzazione, si celebra l'uomo, la memoria, la storia e l'identità collettiva. Siamo negli anni in cui la cultura accademica esalta e ricostruisce l'immagine

*James Glaisher e Mr Coxwell, inventori della mongolfiera 'Britannia', salgono a un'altitudine di 14.000 piedi durante una gara di mongolfiere. Incisione di W.L. Wyllie (The Graphic, London, September 11th 1880).*

storicistica della città e si introduce il concetto di paesaggio come nuova lettura interpretativa del territorio, su cui si proiettano valori e significati della storia collettiva. Si pensi alla precoce e monumentale terrazza sul Pincio di Giuseppe Valadier, ideata durante il governo napoleonide e realizzata a Roma negli anni venti dell'Ottocento. Ancora di più ci riferiamo al monumentale sistema di rampe che progetta Giuseppe Poggi dopo l'unità d'Italia per raggiungere piazzale Michelangelo. Il belvedere realizzato in occasione degli interventi di ampliamento per Firenze capitale presenta al visitatore il panorama che sostituirà nell'immaginario collettivo la celebre *Veduta della Catena*, la raffigurazione che ritrae la città negli anni settanta del Quattrocento.

La forte attrattività di questi punti panoramici non manca di generare una certa iterazione dell'*imago urbis* fino alla sua mera commercializzazione, grazie a uno dei più fortunati mezzi di riproduzione: la macchina fotografica. Si apre la stagione delle rappresentazioni di carattere dilettantistico, che si affiancano a quelle d'autore e, quindi, della grafica pubblicitaria, delle cartoline e così via, fino a esplodere nell'era digitale, dei social e dell'iconografia urbana diffusa, da remoto e online. Oggi, la risalita verso l'alto dell'osservatore ha raggiunto oramai altezze satellitari, consentendoci di curiosare il mondo attraverso vedute on demand. Le risposte potrebbero risultare tanto obiettive, nella loro ripetizione e omologazione, quanto sfuggenti per la loro lontananza, sia cronologica che topografica. Tutto ciò non può non farci riflettere sul rapporto tra spazio e tempo e tra immagine e forma della città.

In questo nuovo millennio, da questi belvedere osserviamo città diverse da quelle dell'Ottocento, come erano diverse le stesse città che componevano quell'unica veduta e ancora di più sono quelle che si sono sovrapposte alla città odierna.

La veduta è per sua natura sintetica e istantanea, ma la sua fortuna cela altre immagini la cui lettura consente di ripercorrere la storia della città, del paesaggio e delle diverse parti che costruiscono il territorio. Compito dello studioso è distinguere la complessità dei cento panorami d'Italia. Il sempre rinnovato interesse per l'iconografia urbana spinge la ricerca a un'attenta rilettura delle fonti, della cartografia e dei rilievi moderni per rendere intellegibile l'immagine della città e del paesaggio, fino a suggerire alcune linee compositive sistemiche, in prospettiva di un uso strumentale degli attuali metodi di rappresentazione funzionali alla conoscenza.

Oggetto di questo volume è l'articolato patrimonio di tracce, di immagini, di narrazioni che costruiscono la città contemporanea. Parliamo di realtà urbane che vanno rilette e raccontate per parti, per strati, a ritroso, in maniera tale da poter sbrogliare quell'intricata matassa di sovrapposizioni che si sono succedute nel corso del tempo. Sono tracce molto spesso ancora *in situ*, talvolta nascoste, qualche volta modificate, ma anche distratte, frammentate, malcelate e nascoste. Alla stratificazione materiale della città e del suo territorio si deve affiancare un'articolata composizione di saperi diversi per restituire identità e valore e comprendere il farsi della storia.

Il volume si divide in tre linee di ricerca utili a restituire e ricostruire memorie, storie e immagini di questo processo di formazione della città, corrispondenti ad altrettante grandi aree tematiche del IX Convegno internazionale sulla città palinsesto, promosso dal Centro interdipartimentale di ricerca sull'iconografia della città europea dell'Università degli Studi di Napoli Federico II.

*In primis*, Bianca Ferrara e Federico Rausa curano gli studi sull'archeologia urbana, divisa in tre sessioni. In questo campo, i primi passi hanno origini lontane e vedono da sempre esistere un peculiare rapporto tra storia e cartografia e tra ricognizione e stratigrafia.

L'archeologia urbana e del paesaggio ha raggiunto oramai una tradizione scientifica e culturale profondamente consolidata, tanto che l'archeologia preventiva è attualmente regolamentata dal codice degli appalti nelle opere che comportano lavori di scavo. Annunziata Berrino coordina tre sessioni di ambito storico sulle dinamiche sociali, economiche, culturali e politiche alla base delle trasformazioni e delle rappresentazioni delle realtà urbane tra età moderna e contemporanea. Infine, Alfredo Buccaro e Fabio Mangone sovrintendono al *corpus* di contributi più corposo del convegno, articolato in nove sessioni, in cui si presentano ricerche aggiornate su Napoli, sulle fortificazioni, sull'immagine urbana, sulla storia dei giardini, sulle città devastate, sulle esposizioni temporanee, sull'architettura moderna, sul rapporto tra arte e architettura e tra arte e città.

Si tratta di un libro corale, a più voci e multipolare grazie ai numerosi contributi che analizzano la città nella sua complessità, la cui analisi è demandata essa stessa a diversi saperi scientifici variamente stratificati.

*In the year 1500 the view of Venice by Jacopo de' Barbari was printed. The century opens with the introduction of a completely new point of view for the human eye: the bird's eye view. This is the technique that for centuries has best returned the image of the city and its surroundings, making the fortune of an artistic genre: urban iconography. During the Grand Tour time, artists and architects traveling around Italy climbed up the mountains and climb over bell towers and civic towers to look at the city center from above and grasp the shape of the city in a single glance. At the end of the eighteenth century, on the occasion of particular events in public parks, some hot air balloons allow paid ascents even to the most curious to observe with amazement and wonder the world as it had never been seen before, a cultural revolution that expands the number of people which can directly experience an unprecedented panorama.*

*The fortune of the city portrait follows this progressive ascent to the top and is articulated in a different way with respect to the various places from which the artist places himself. In Italy, in the second half of the nineteenth century the phenomenon of the belvedere was established: a public and fascinating site from which it is possible to admire the hundred cities of Italy, according to the well-known expression by Carlo Cattaneo, but the same happens abroad. At the foot of the observer unfolds in an unusual way what had been accomplished over the centuries: the construction of the city and its inexorable growth that took place outside the walls starting from their disposal. Man can collect in a single glance all the splendor of history and the progress achieved with the industrial revolution. This is one of the last episodes that characterize the evolution of the Grand Tour. The cities are endowed with a place that often encodes a new view, just when, shortly thereafter, the training journey will change towards the so-called mass tourism, mediated through new forms of communication. It is a phenomenon that involves all the structures of the receptivity. In fact, hotels and guesthouses, restaurants and trattorias are born with the common name of 'Belvedere' or 'Bellavista', because they are close to the panorama or because they have conquered an exclusive view to offer their customers.*

*We see the presence of these windows on the outside already in the modern age, we are talking about hillocks, loggias, porches, terraces, gardens and various other forms of view, from which you can contemplate the beauty of nature or admire your domains. In the contemporary age, however, the belvedere loses that purely religious, reflective, allegorical and political dimension and acquires a more secular, social and, we could say, self-celebratory form: it is the place from which modernization is witnessed, man is celebrated,*

FRANCESCA CAPANO, MASSIMO VISONE

*between reconnaissance and stratigraphy. Urban and landscape archaeology has now reached a deeply consolidated scientific and cultural tradition, so much so that preventive archaeology is currently regulated by the procurement code in works involving excavation work. Annunziata Berrino coordinates three historical sessions on the social, economic, cultural and political dynamics underlying the transformations and representations of urban realities between the modern and contemporary ages. Finally, Alfredo Buccaro and Fabio Mangone oversee the largest body of contributions of the conference, divided into nine sessions, which present up-to-date research on Naples, on the fortifications, on the urban image, on the history of gardens, on the devastated cities, on the exhibitions. temporary, on modern architecture, on the relationship between art and architecture and between art and the city.*

*It is a choral book, with several voices and multipolar thanks to the numerous contributions that analyse the city in its complexity, whose analysis is itself entrusted to various scientific knowledge in various layers.*



# PARTE I / PART I



***Archeologia urbana e scavo, memoria e reimpiego: una lettura pluridirezionale dei siti storici***  
***Excavation, memory and reuse: a multi-directional reading of historical sites***

**BIANCA FERRARA, FEDERICO RAUSA**

*L'archeologia urbana ha una sua tradizione culturale profondamente consolidata. Negli anni Sessanta, nel corso della ricostruzione postbellica nelle città europee, si inizia a riflettere su come ricucire resti e testimonianze di un palinsesto urbano stratificato nei secoli in forme diversamente elaborate; l'intera stratificazione urbana, nella sua complessità, è al centro dell'attenzione e il concetto di archeologia urbana che si va maturando negli anni assume una sua centralità nello studio della città intesa nella sua formulazione fisica e politica. Volgendo lo sguardo ancora più indietro nel tempo, l'eredità di un passato antico delle città che ancora oggi, in gran numero, possono vantarlo, spesso già attraverso la continuità toponomastica, è documentabile mediante una pluralità di forme, di testimonianze e di tracce ancora vive nei tessuti urbani. Anche dove lo scavo archeologico non ha potuto riportare sistematicamente in luce i resti del passato, quest'ultimo sopravvive, in costante dialogo con il presente, grazie a recuperi, riusi, conversioni di luoghi, di manufatti e di edifici, avvertiti nel tempo come marcatori di identità urbane.*

*Urban archaeology has its own deeply consolidated cultural tradition; in the sixties, during the post-war reconstruction in European cities, people began to reflect on how to stitch together the remains and testimonies of an urban palimpsest stratified over time in differently elaborated forms; the whole urban stratification, in its complexity, becomes the centre of attention and the concept of urban archaeology, which is developing over time, assumes a central role in the study of the city seen in its physical and political formulation. Looking even further back in time, the heritage of an ancient past that many cities nowadays can frequently due to toponymy continuity vaunt, is documented through a plurality of forms, testimonies and traces that are still alive in the urban pattern. Even in those places where archaeological excavations could not systematically bring the remains of past to light, it survives in constant dialogue with the present, thanks to recoveries, reuses, conversions of places, artefacts and buildings, perceived over time as markers of urban identity.*



***L'archeologia urbana e l'archeologia in città***  
***Urban archaeology and archaeology in the city***

**BIANCA FERRARA**

*I contributi di questa sessione pongono particolare attenzione su quei centri dove sono state sperimentate strategie e metodi di ricerca e di analisi che possono offrire diverse chiavi di lettura per cogliere le difficoltà di una ricomposizione dell'insediamento urbano e sul modo in cui, oggi, sia possibile affrontare, dal punto di vista metodologico, la problematica della stratificazione strutturale e storica.*

*These papers focus attention on those centers where new tested strategies and methods of research and analysis can offer different keys of interpretation. These can be used to understand the difficulties in recomposing the urban settlement and also to explain how, today, it is possible to face the problem of structural and historical stratification in terms of methodology.*



## Archeologia urbana a Napoli: 1980-2020

### Urban Archaeology in Naples: 1980-2020

**DANIELA GIAMPAOLA**

MiBACT - Soprintendenza Archeologica, Belle Arti e Paesaggio per il Comune di Napoli

#### **Abstract**

*In un convegno dedicato alla città come palinsesto appare significativa la presenza di una sezione dedicata all'archeologia urbana, la disciplina che indaga e studia il fenomeno urbano nella sua complessità cronologica, storica e culturale. È dagli anni '80 del secolo scorso che la procedura dell'archeologia urbana si è diffusa in molte città italiane caratterizzate da una vita pluristratificata e, fra queste, Napoli stessa che affrontava il problema della ricostruzione post terremoto. Archeologi della Soprintendenza e delle Università napoletane si confrontarono su aggiornate basi metodologiche e inedite riflessioni in merito al nucleo fondante della città, coincidente con la Neapolis greca, pervenuta a noi attraverso le trasformazioni della sua vita millenaria. Ma accanto agli scavi eseguiti, che sono stati pietre miliari per la conoscenza di Napoli antica nella sua accezione più ampia, di quella esperienza permane soprattutto l'istanza di come il patrimonio culturale possa concorrere a nuovi progetti per la definizione dell'assetto urbano.*

*Partendo da tale vicenda il contributo intende fornire una sintesi critica della pratica e dei progetti di archeologia urbana sviluppati nell'arco di quaranta anni. Si affronteranno, attraverso una selezione di esempi significativi: le strategie e i metodi di indagine e di documentazione, sia in siti definiti dell'area urbana di Neapolis, sia nei grandi scavi di archeologia programmata dei cantieri della linea metropolitana cittadina; l'impatto progettuale degli interventi archeologici sulla dimensione urbana; il rapporto fra tutela archeologica, progetti di valorizzazione e la pianificazione urbanistica della città.*

*Urban archaeology represents an important topic in a conference dedicated to the city as a palimpsest. The discipline studies the development of historic urban centers characterized by an uninterrupted continuity of life: it affects many Italian cities and, among these, also Naples. After the 1980 earthquake, archaeologists had to deal with the post-earthquake reconstruction: for this reason, they developed a systematic investigation regarding the ancient urban center, which coincides with the city of Neapolis. The important results achieved highlight how cultural heritage can contribute to a new design of the urban system. My contribution aims to provide a summary of the archaeological practices and projects developed in Naples for over forty years. The investigation strategies and methods will be analyzed and, in particular, the main interventions related to the construction of the city's underground line. The impact of archaeological interventions in the urban dimension and, more generally, the relationship between protection and enhancement of the archaeological heritage and the needs of contemporary city planning will be discussed.*

#### **Keywords**

Archeologia, Napoli, metropolitana.

Archeology, Napoli, subway.

## Introduzione

L'archeologia urbana studia il fenomeno urbano nella sua articolazione cronologica, storica e culturale, considerando le città come organismi unitari, in cui i contesti del sottosuolo non possono essere separati dalle strutture emergenti. Oggetto della ricerca è la dimensione insediativa nel suo insieme, senza privilegiare un periodo rispetto ad altri [d'Agostino 1985, Brogiolo 2000].

Tali principi generali sono pienamente acquisiti nella teoria e nella prassi ma restano aperti alcuni nodi sulle strategie di intervento [*Emergenza sostenibile. Metodi e strategie dell'archeologia urbana* 2011]: uno dei quesiti di fondo riguarda l'alternativa fra uno scavo estensivo, più adeguato anche se spesso difficile per i condizionamenti del tessuto urbano funzionante, e una campionatura calibrata in rapporto all'entità delle indagini e alle priorità da privilegiare negli interventi. La tutela e la valorizzazione sono incardinate negli strumenti urbanistici dove un ruolo importante hanno assunto l'archeologia predittiva e la redazione di carte del potenziale archeologico [*Archeologia e urbanistica* 2002].

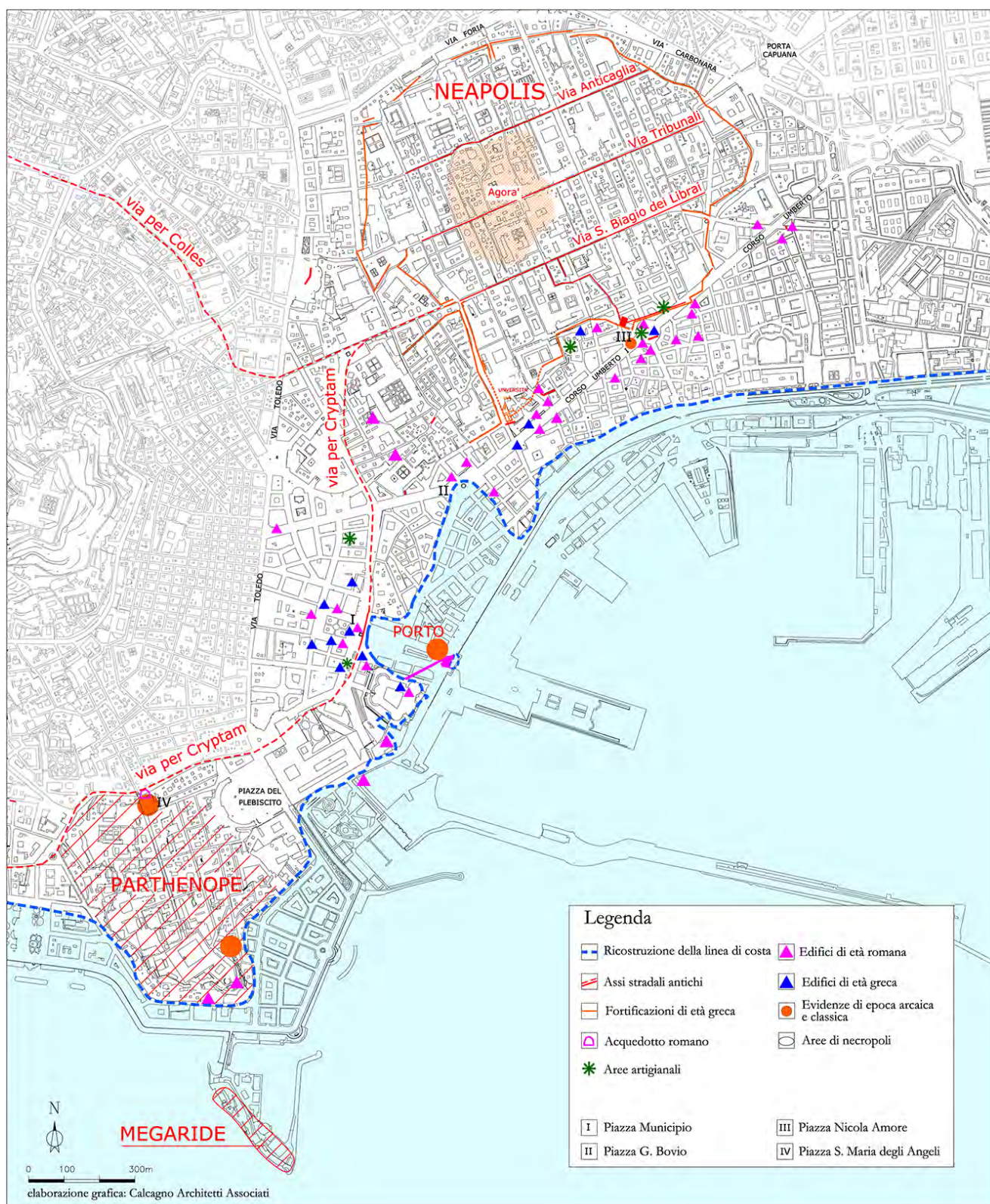
Un altro nodo critico è costituito dall'impatto dei progetti archeologici in città rispetto alla necessità di non alterare la coerenza estetica e funzionale dei contesti urbani [Ricci 2006, Manacorda 2011]: una dialettica affrontabile solo attraverso l'integrazione delle competenze degli archeologi e degli architetti progettisti e la cooperazione degli Enti su cui ricade la responsabilità della progettazione nei centri urbani. La scelta di reinterrare uno scavo oppure lasciarne alla luce solo alcune fasi all'interno dei progetti di trasformazione urbana, genera di continuo selezioni con ricadute anche sulla conservazione di resti strutturali, che si rivelano ardue nelle grandi opere pubbliche nell'ambito della prassi ormai consolidata dell'«Archeologia preventiva» [Locatelli, Malnati 2011; Guermandi, Salas Rossenbach 2013]. Questi sono alcuni dei temi trattati attraverso il caso di Napoli, del quale sono proposti alcuni campioni di intervento significativi.

## 1. L'archeologia in città sino agli anni '80

Come ben noto, la città di Napoli ha conosciuto una articolata storia urbana che ha origine alla fine dell'VIII secolo a.C., con l'insediamento di origine cumana di *Parthenope*, sorto sul promontorio di Pizzofalcone, al quale seguirà la fondazione di *Neapolis*, datata fra fine VI-inizi del V secolo a. C. [Giampaola, d'Agostino 2005] (Fig. 1). Lo schema degli isolati della città greco-romana è ancora riconoscibile nel 'centro antico' rappresentando un caso esemplare di permanenza dell'impianto urbanistico [Greco 1986]. Al suo interno si dispongono importanti complessi archeologici ai quali si sovrappongono gli edifici pubblici e privati di età medievale e moderna [Giampaola 2017a]. Il nucleo originario è oggetto di ampliamenti in età angioina, aragonese e vicereale segnati da nuove mura urbane.

Nonostante ciò, fino ad anni recenti l'archeologia praticata in città, come in molti altri centri italiani, è stata unicamente connessa a interventi occasionali e non sistematici: nei casi migliori una azione di recupero *a posteriori*. Basti pensare, nel dopoguerra, a rilevanti resti portati alla luce in seguito ai bombardamenti, quali l'edificio termale del complesso di Santa Chiara [Giampaola 1995] e la grande *insula* rinvenuta in vico Carminiello ai Mannesi a Forcella [Arthur 1994]. Se il primo è stato tutelato per il suo inserimento in uno dei principali monumenti di età angioina e, dagli anni '90, integrato nel percorso del Museo dell'Opera di Santa Chiara, il complesso di vico Carminiello ai Mannesi è stato risparmiato dalla ricostruzione di un nuovo fabbricato solo grazie all'azione del Ministero dei Lavori Pubblici, ma esso attende ancora una organica sistemazione.





1: Parthenope, Neapolis e la linea di costa antica (Calcagno Architetti Associati).

Nella stessa linea di sostanziale disinteresse per le tematiche archeologiche si colloca la realizzazione a piazza Cavour del grattacielo destinato ad edificio scolastico e della rampa Maria Longo, che hanno determinato la distruzione di parte del sistema delle fortificazioni greche, angioine e vicereali [d'Agostino 1987].

Non migliori vicende ha vissuto l'archeologia, fra gli anni '70 e '80, nell'ambito dei restauri di edifici monumentali del nucleo greco-romano del centro storico: il duomo, il complesso di San Marcellino, la chiesa di Sant'Aniello a Caponapoli [Zevi 1986].

Gli interventi, eseguiti dal Provveditorato alle Opere Pubbliche, dalla Soprintendenza ai Beni Architettonici ed Ambientali e dalla Cassa per il Mezzogiorno, non hanno coinvolto nella progettazione e in fase attuativa la Soprintendenza archeologica che subentrava solo dopo che gran parte del patrimonio archeologico era stato già malamente messo in luce o distrutto. Anche quando l'intervento è focalizzato sullo scavo archeologico, ad esempio, nel caso del complesso di San Lorenzo Maggiore, condizionamenti estranei alla logica di ricerca e tutela hanno contribuito a trasformare le indagini in sterri generalizzati [De Simone 1987].

Altrettanto problematico appare il rapporto fra la pianificazione urbanistica e l'archeologia. Gli strumenti approvati prima della attuale Variante sono il Piano Regolatore del 1939 e quello del 1972 [De Lucia, Iannello 1976, Giampaola 2002, 160-167].

Il P.R.G. del 1939, di fatto mai attuato, prevedeva per il centro un 'diradamento' con soluzioni progettuali che comportavano consistenti manomissioni del patrimonio edilizio e del tessuto urbano.

Al P.R.G. del 1972 si deve la perimetrazione del centro storico, nell'estensione raggiunta agli inizi del '900, che tutela l'intero nucleo greco-romano, la parte di insediamento delimitata dalla fortificazione aragonese-vicereale ed alcuni dei borghi di più interessante stratificazione. Il centro storico è assoggettato al vincolo della conservazione attraverso la tutela del patrimonio edilizio ed urbanistico e del relativo tessuto viario. È stato privilegiato lo strumento dei Piani Particolareggiati, da sottoporre alle autorizzazioni delle Soprintendenze ai Monumenti e alle Antichità, ma proprio il rimando ad essi, mai redatti, ha reso inefficace lo strumento urbanistico. L'articolo 19 prevedeva norme specifiche di salvaguardia delle preesistenze archeologiche: nelle zone vincolate ai sensi della Legge del 1939/ 1089 erano consentite solo operazioni di scavo archeologico e le conseguenti sistemazioni da effettuare a cura e sotto il controllo della Soprintendenza alle Antichità. Nelle altre zone, all'interno del centro storico, era delegata alla committenza dei lavori la comunicazione di inizio di qualsiasi opera di scavo o movimento del terreno. Nei fatti gli interventi ammissibili in assenza dei Piani Particolareggiati non furono comunicati alla Soprintendenza e si è registrata una generale carenza di controllo sia da parte degli uffici comunali, sia della Soprintendenza, afflitta da una cronica carenza di personale e risorse.

## **2. La nascita dell'archeologia urbana a Napoli**

Nel periodo immediatamente successivo al terremoto, in conseguenza di rilevanti interventi di trasformazione e ricostruzione, Napoli si è inserita in un dibattito culturale e in una procedura archeologica che, seppure in ritardo rispetto alle avanzate applicazioni del mondo anglosassone, si andavano affermando in quegli anni anche in altre città storiche quali Roma, Milano, Pavia. Il punto qualificante è stata la rivendicazione di una dimensione progettuale, sia per una pianificazione che sottraesse le indagini alla casualità, sia per una valorizzazione delle aree e dei monumenti archeologici nel loro contesto urbano.

Nel convegno *Archeologia urbana e centro antico di Napoli* del 1983 sono stati presentati i dati conoscitivi su Napoli antica e i primi scavi di archeologia urbana affrontati da archeologi



di Soprintendenza e delle Università napoletane in punti cruciali dell'impianto antico, come, ad esempio, le aree del I policlinico, di Sant'Aniello a Caponapoli, di palazzo Corigliano e nelle periferie, grazie anche alla cooperazione del Commissariato Straordinario di Governo per la Ricostruzione [d'Agostino 1984, Pozzi 1984]. Tali attività hanno consentito la verifica scientifica di annosi problemi di topografia napoletana: il circuito e le fasi cronologiche delle fortificazioni greche, l'occupazione delle aree all'interno del perimetro fortificato, e approfondimenti sulle fasi medioevali e post-classiche dell'insediamento. A coronamento delle operazioni nel 1986 è stata allestita al Museo Archeologico la mostra su Napoli antica ed edito il catalogo [Napoli antica 1985] nel quale è stata pubblicata la carta archeologica, strumento indispensabile per chiunque volesse operare all'interno della città antica. Nel convegno di Taranto dedicato a *Neapolis* nel 1986, accanto a importanti sintesi storiche e archeologiche, è stato presentato il progetto di Roberto Einaudi [Einaudi 1986] per l'area dell'acropoli, da piazza Cavour al I Policlinico, imperniato sulla proposta di delocalizzazione delle strutture ospedaliere e sulla creazione di un parco urbano che comprendesse l'antica acropoli fino a via Tribunali. Nonostante un appassionato dibattito pubblico, l'Università Federico II, proprietaria del complesso, preferì confermare la vecchia sede ospedaliera, provvedendo all'abbattimento di un solo corpo di fabbrica e alla ristrutturazione degli altri.

### 3. Dal Regno del Possibile alla variante del P.R.G. di Napoli del 2004

Al 1988 risale il progetto della Società Centro Storico noto come *Il regno del Possibile* [Rigenerazione dei centri storici. Il caso Napoli, il regno del Possibile 1988]. In esso non trovano spazio conoscenze e proposte sviluppate pochi anni prima dall'archeologia urbana napoletana, ma si procede attraverso la logica della ristrutturazione edilizia e urbanistica e piani di demolizione per la creazione di spazi liberi e di parcheggi, con gravi ricadute sull'aspetto archeologico anche nell'ambito del 'centro antico'. Occorre poi sottolineare come le grandi emergenze monumentali siano isolate attraverso sventramenti, come nel caso del teatro antico di cui si tratterà oltre.

Una svolta è stata rappresentata dalla variante del P.R.G. del 2004, elaborata attraverso un complesso iter avviato con la Variante di salvaguardia nel 1998 [Il nuovo P.R.G. per Napoli 1994-2004 2008]. Il Comune si riappropria della pianificazione, sviluppando la progettazione all'interno del Servizio di Pianificazione Urbanistica e promuovendo una proficua collaborazione con le varie istituzioni territoriali. Per il centro storico fondamentale è stato il rapporto istituito con la Soprintendenza Archeologica, la Soprintendenza per i Beni Architettonici e Ambientali, l'Ufficio Centrale per i Beni Ambientali e Architettonici.

Uno degli obiettivi della Variante consiste nella tutela e nel ripristino dell'integrità fisica e dell'identità culturale del territorio, mediante il recupero della città storica e la valorizzazione del territorio di pregio ambientale e paesistico. Un ruolo importante è attribuito alla tutela e alla valorizzazione archeologica. L'art. 58 delle norme di attuazione riguarda le *aree di interesse archeologico*. Il nucleo principale si riferisce alla città storica, dall'area più ristretta di età greco-romana agli ampliamenti medioevali e post-medievali, al quale si aggiungono anche alcuni ambiti periferici: la norma di tutela prevede l'acquisizione obbligatoria del parere della Soprintendenza Archeologica, che per la prima volta si esprime in merito ai progetti preliminarmente al rilascio dei titoli edilizi.

Il tema della valorizzazione archeologica è trattato nell'articolo 28 (*sottozona Ab - siti archeologici*): e riguarda aree di prevalente interesse archeologico, in cui le trasformazioni coincidono con scavi e restauri, oppure sono funzionali alla destinazione stessa (realizzazione di recinzioni, impianti tecnologici di sicurezza, manufatti per la custodia, etc.),

mentre nei corpi di fabbrica esistenti possono essere collocate attività di tipo museale. In tale sottozona rientra il parco archeologico del *Pausilypon* con gli straordinari resti della villa di prima età imperiale di Vedio Pollione.

Per zone di particolare complessità e pregio archeologico sono individuati Piani Urbanistici Attuativi di iniziativa pubblica. Si riprendono in gran parte aree già oggetto di riflessioni e proposte sin dall'inizio della pratica della archeologia urbana in città: ambito 24 - Carminiello ai Mannesi (art. 155); ambito 25 - i teatri (art. 156); ambito 26 - acropoli e piazza Cavour (art. 157); ambito 29 - San Lorenzo (art. 160). Il valore del loro inserimento nei piani urbanistici esecutivi risiede in una valorizzazione integrata al recupero dei comparti urbani e dell'edilizia nella quale sono inglobati, secondo quell'inscindibile relazione fra antico e moderno che è una delle principali peculiarità del centro storico di Napoli. Ad oggi, però, i PUA sono stati elaborati solo nel caso del sub ambito del teatro antico: a una teoria e a una previsione urbanistica all'avanguardia si è dunque opposta, per difficoltà di carattere progettuale e gestionale, una prassi che le ha impedito.



2: La navata della chiesa di Sant'Aniello a Caponapoli.

#### 4. Il piano urbanistico attuativo dell'acropoli e di piazza Cavour

Particolarmente sconcertante è il caso del PUA dell'acropoli e di piazza Cavour che ha anche l'obiettivo di riqualificare la zona *extra-moenia*, corrispondente all'attuale piazza Cavour, destinata a diventare, attraverso le stazioni della linea 1 e 2 della metropolitana, un importante ingresso urbano posto fra il MANN e il 'centro antico'. Le strategie si riallacciano

ai principi del progetto Einaudi, ma la delocalizzazione del vecchio policlinico appare lontana, così come le trasformazioni previste: le demolizioni della rampa Maria Longo, del grattacielo di piazza Cavour e delle cliniche mediche costruite sull'acropoli.

In tale contesto un episodio virtuoso di progettazione, anche se isolato, è rappresentato dalla chiesa di Sant'Aniello a Caponapoli.

Benché la memoria delle mura greche nel sito fosse già nota almeno dal '500 e confermata dagli interventi eseguiti nell'immediato dopoguerra, nel 1979 la scoperta nella chiesa di altri imponenti resti della cinta muraria si è configurata come un rinvenimento casuale e la Soprintendenza archeologica ha potuto solo documentare i resti venuti alla luce, scissi dalle relazioni stratigrafiche. Un intervento mirato di restauro e allestimento del monumento è intervenuto negli anni 2000, ad opera della Soprintendenza per i Beni architettonici, con il coinvolgimento attivo delle altre Soprintendenze e si sono eseguiti saggi di verifica nel transetto e nella navata per chiarire lo sviluppo e la cronologia delle fasi delle fortificazioni e delle strutture imperiali ad esse sovrapposte.

I resti antichi sono stati integrati nel progetto di restauro della chiesa [Carughi 2008]: nella navata si è scelto di lasciare a vista l'asola con i reperti archeologici sottoposta al pavimento, di cui è stata ridotta la lunghezza; l'allestimento stesso della chiesa, attraverso la sistemazione del sistema centrale delle panche, ha creato una sorta di filtro e mediazione fra il contenitore architettonico ed il 'vuoto' archeologico (Fig. 2). Si è affermato così un modello dell'edificio come 'sintesi' del contesto storico, topografico e monumentale dell'area.



3: L'area del Foro di Neapolis (Calcagno Architetti Associati).

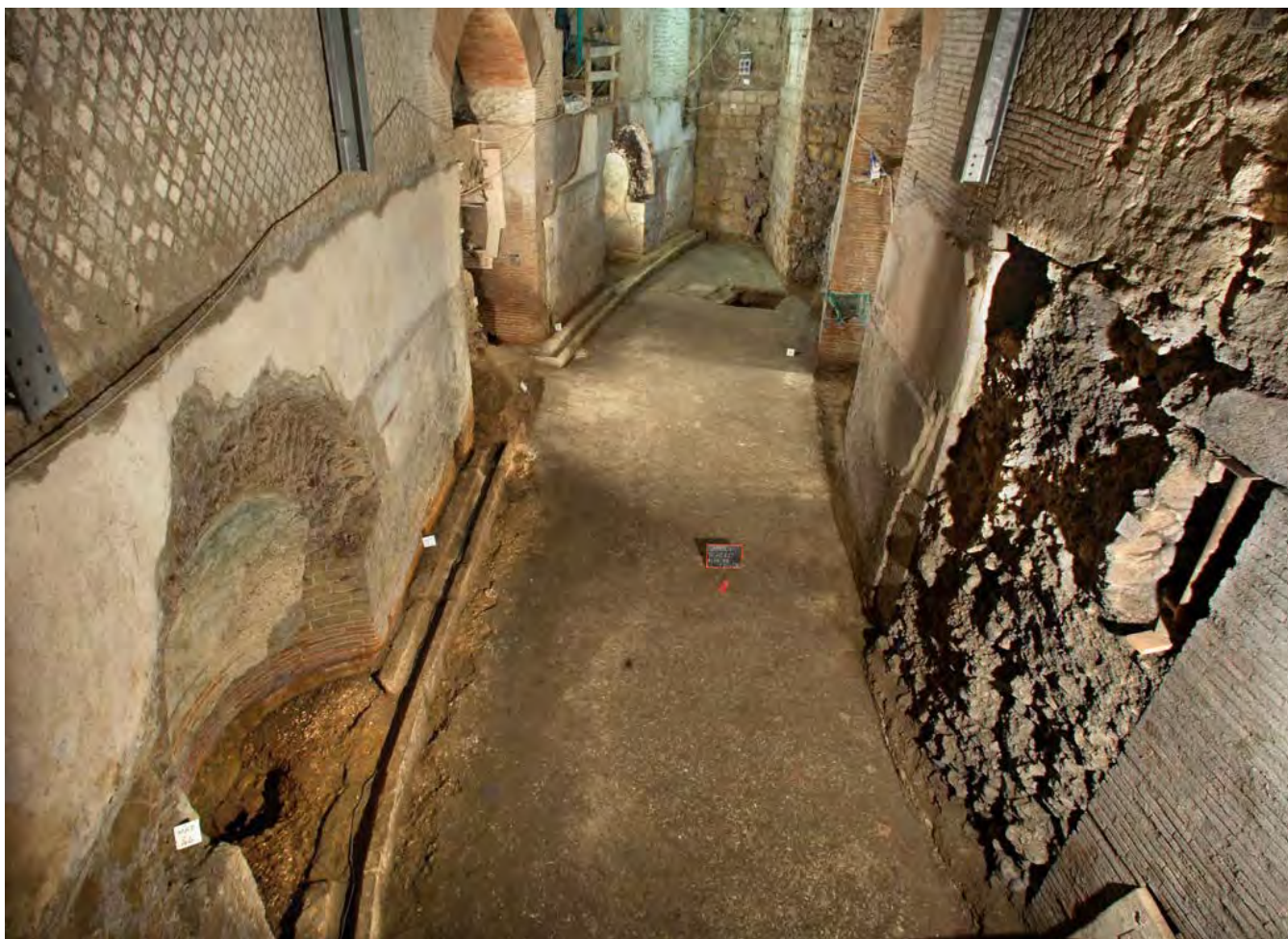


## 5. Il progetto del teatro antico

Il teatro antico, collocato nel settore superiore del foro di *Neapolis*, è inglobato nell'isolato delimitato dalla *plateia* di via Anticaglia, da via San Paolo ai Tribunali e vico Giganti, tagliato dall'asse viario tardo cinquecentesco di vico Cinquesanti [*Il teatro di Neapolis. Scavo e recupero urbano* 2010] (Fig. 3).

L'intreccio fra le strutture antiche e gli immobili moderni è stato analizzato già alla fine degli anni '80 a cura della allora Soprintendenza di Collegamento agli interventi post-sismici nelle regioni Campania e Basilicata in collaborazione con l'Università L'Orientale di Napoli. L'analisi ha permesso di identificare le strutture antiche, spesso conservate almeno sino ai livelli di primo piano delle unità immobiliari, dimostrando l'impraticabilità di ogni ipotesi di isolamento, avanzata nel P.R.G. del 1939 e ripresa nel progetto del *Regno del Possibile*, che avrebbe depauperato una stratificazione storico-architettonica di pregio e la lettura della volumetria del monumento, restituita dalla integrazione di parti antiche e moderne. Secondo i principi delineati dal Piano Urbanistico Attuativo si è sviluppato il progetto di scavo e recupero effettuato dal Comune di Napoli in collaborazione con la Soprintendenza Archeologica, con finanziamenti comunali ed europei.

Le esplorazioni attestano che il monumento visibile in elevato si data alla fine del I- inizi del II



4: L'ambulacro interno del teatro romano.

secolo d. C. e che è oggetto di restauri e rafforzamenti almeno sino agli inizi del III secolo: si ricordino, ad esempio, gli archi-contrafforti in laterizio lungo via Anticaglia, che segnano da sempre l'immagine di questa parte della città antica. Nel corso del IV secolo d.C. cessa la funzione teatrale e, dalla prima metà del V fino agli inizi del VII secolo, il grande monumento romano abbandonato accoglie nuove funzioni: piccole aree sepolcrali e orti nell'area della cavea. Sono stati inoltre riconosciuti resti di edifici di età angioina che si adattano ancora alle strutture del teatro.

Lo scavo ha confermato l'età tardo-aragonese di palazzo Confalone, il più estesamente indagato, che costituisce una radicale ricostruzione, probabilmente successiva al terremoto del 1451, e che marca un nuovo assetto urbano mantenutosi sino a oggi: il palazzo annette un giardino sorto sulla cavea, in parte ingloba le sostruzioni del teatro, ma si estende su una più ampia superficie che oltrepassa la facciata del teatro, sino a raccordarsi agli assi di via San Paolo e via Anticaglia.

Lo scavo del teatro è stato preceduto dall'acquisizione delle aree, in gran parte private, e da indagini eseguite dalla Soprintendenza negli anni 1997-99, volte ad accertare le stratigrafie del sottosuolo e degli elevati degli edifici. Il progetto si è dovuto misurare con complesse problematiche connesse allo stato di conservazione delle strutture, affrontate con procedure di consolidamento a basso impatto sulle tessiture originali, ma che hanno reso più difficili e lunghe le indagini. Gli interventi di scavo più estesi hanno riguardato gli immobili di via San Paolo 4 e via Anticaglia 28/29, fra i quali è stato possibile creare un collegamento interno. A seguito dei lavori è fruibile una sezione del monumento: dall'ambulacro esterno, all'ambulacro interno (Fig. 4), alla successione dei cunei di sostegno della cavea, ai due *vomitoria*, il mediano e l'occidentale, attraverso il quale si raggiunge la cavea. Il cantiere è stato aperto alle visite di gruppi contingentati e si è proceduto a pubblicare un volume dedicato non solo allo scavo ma anche al progetto [Einaudi, Zeli 2010] rispondendo così all'istanza di una tempestiva divulgazione scientifica. Nonostante queste luci, non si possono negare le ombre relative soprattutto alla mancata redazione del Piano Urbanistico Attuativo per l'intero ambito previsto nella variante del P.R.G. ed ai ritardi di carattere tecnico-amministrativo del completamento del progetto di scavo e recupero, inserito nel Grande Progetto: *Centro Storico di Napoli, valorizzazione del Sito Unesco*.

## 6. Archeologia urbana e grandi opere

Il tema richiama le operazioni di archeologia programmata per la realizzazione delle linee 1 e 6 della metropolitana localizzate nella fascia costiera antistante il centro storico [De Caro 2011, *Infrastrutture urbane e città storica* 2013, Carughi, Giampaola 2014, De Caro, Giampaola 2019]. Le indagini delle stazioni di linea 1 (Garibaldi, Duomo, Università, Toledo, Municipio) sono state avviate nel 1999, quando, prima dei successivi disposti della 'Archeologia preventiva', si poteva fare riferimento solo alle norme di tutela archeologica della Variante di Salvaguardia del PRG. Alla linea 1 si è aggiunta poi la linea 6 con l'altra stazione Municipio e le stazioni Chiaia, San Pasquale e Arco Mirelli.

Gli interventi archeologici hanno determinato una compiuta 'tutela conoscitiva' delle dinamiche ambientali e insediative della fascia costiera della città, dal tempo di *Parthenope* e *Neapolis* alle trasformazioni di epoca tardoantica, medievale e moderna.

Al momento dell'esame del progetto di linea 1 i dati archeologici sul litorale neapolitano derivavano soprattutto dai grandi sbancamenti eseguiti dalla Società del Risanamento tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo [Johannowsky 1960].



Elementi a favore del progetto furono la scelta di sviluppare il tracciato all'esterno dell'area urbana dell'antica *Neapolis*, il contenimento dell'impatto archeologico alle sole stazioni ed alle camere di ventilazione, la condizione di potere eseguire, grazie alle tecnologie dell'opera pubblica, scavi in un'area con una stratificazione che si approfondiva al di sotto della superficiale falda idrica.

Il progetto fu sottoposto dalla Soprintendenza Archeologica al Ministero per i Beni e le Attività culturali che esprime un parere favorevole di massima, con la prescrizione di indagini preventive nelle aree delle stazioni e delle camere di ventilazione.

La grande dimensione dei cantieri ha generato complessità nell'organizzazione e conduzione delle indagini con inevitabili ricadute sui tempi dell'opera, nella gestione logistica e scientifica della straordinaria mole di materiali e di documentazione prodotta. La scoperta di eccezionali contesti monumentali ha sollevato ardue problematiche conservative, che hanno talora condotto all'asportazione controllata delle strutture antiche, talora alla conservazione *in situ* o allo smontaggio per la successiva ricollocazione. Sono state elaborate soluzioni per l'integrazione all'interno delle stazioni dei complessi portati alla luce che, in alcuni casi, hanno influito sugli assetti urbani circostanti, rinnovando il sempre difficile rapporto tra la città e le sue preesistenze.

Le stazioni, attraverso le sistemazioni dei resti archeologici, diventano un luogo di conoscenza e fruizione della storia dell'insediamento, sezioni di un 'museo della città' diffuso.



5: Il tempio nell'area della stazione Duomo (Eugenio Lupoli).

Nel caso di Toledo e Duomo per la presentazione museografica sono stati selezionati elementi di fasi significative della storia del sito. A Toledo la cinta muraria di età aragonese conservata nel mezzanino, nella stazione Duomo il tempio di età imperiale del complesso dei Giochi Isolimpici, istituiti in onore dell'imperatore Augusto [Cavalieri Manasse, Giampaola, Roncella 2017, Miranda de Martino 2017] (Fig. 5).

La stazione Duomo è emblematica per il rilievo delle scoperte di età greco-romana che hanno comportato la revisione del progetto. Poiché la ubicazione e le quote delle strutture antiche non ne permettevano la conservazione *in situ*, si è dovuto procedere, con la supervisione dell'ISCR, allo smontaggio del tempio che sarà ricollocato con il medesimo orientamento, ma ad una quota superiore a quella originaria. L'edificio sarà rimontato su un solaio sottoposto al calpestio stradale e sarà protetto da una cupola vetrata che darà luce all'aula sotterranea. Ma la cupola, per la sua relazione con la posizione del tempio, sarà necessariamente decentrata rispetto all'assetto tardo-ottocentesco della piazza di cui altera la prospettiva originaria [De Caro, Giampaola 2019, 58-61].

Un caso di particolare problematicità è la stazione Municipio, sia per la dimensione conseguente all'inserimento del raccordo con la linea 6, sia per la sua contiguità a Castel Nuovo, sia per la stratificazione archeologica e monumentale emersa: il porto antico con gli edifici su di esso gravitanti [Giampaola 2017b, Giampaola 2020], il quartiere residenziale di età angioina, con i resti di palazzo Del Balzo (Fig. 6) [Leone de Castris 2010, Carsana, Giampaola 2011], i sistemi di difesa risalenti ad età aragonese e vicereale [Filangieri di Candida 1964, 52-58, 195-213; Giampaola, Carsana 2009, 36-39; Longobardi 2009]. Tale stratificazione ha generato l'esigenza di progettare una stazione marcata dal segno archeologico: la fortificazione vicereale è stata inglobata nell'interno del livello sotterraneo della stazione e fra questo e il muro del fossato di Castel Nuovo ricade un'area di parco all'aperto in cui sono localizzati i resti delle altre fasi. Il progetto del parco archeologico si configura come un intervento di straordinaria complessità a causa della sovrapposizione dei resti disposti a quote molto diverse relative ai vari periodi, con la conseguente necessità di



6: I resti di palazzo Del Balzo nell'area della stazione Municipio.



creare percorsi di raccordo. Ugualmente rilevanti sono le criticità di carattere conservativo: basti solo ricordare il problema delle coperture di palazzo Del Balzo. Ma, soprattutto, è cruciale il rapporto fra la stazione, il parco e il castello, con alcuni nodi che restano di difficile risoluzione [De Caro, Giampaola 2019, 61-65; Pane 2020].

## Conclusioni

Il quadro finora delineato evidenzia il tema critico del rapporto tra archeologia urbana, urbanistica, progetto. Se esso appare perlopiù soddisfatto nella prassi di tutela e nella valorizzazione dei resti archeologici interni agli edifici, continua a restare problematico nel caso degli interventi, soprattutto delle grandi infrastrutture, caratterizzati da un forte impatto con il sottosuolo e con il contesto edilizio circostante. Dobbiamo allora concludere che la valorizzazione del patrimonio archeologico può essere pienamente conseguita solo nei casi come quello del teatro romano, le cui strutture sono inglobate all'interno del tessuto edilizio della città moderna? Certamente si tratta di soluzioni in parte più agevoli, ma non si può rinunciare alla sfida progettuale di operare anche nella dimensione urbana 'aperta', in cui l'archeologia si compenetra nel paesaggio urbano.

## Bibliografia

- Archeologia e urbanistica* (2002), a cura di A. Ricci (Atti del Convegno), Firenze, Edizioni all'insegna del Giglio.
- ARTHUR, P. (1994). *Il complesso archeologico di Carminiello ai Mannesi*, Università di Lecce, British School at Rome, Galatina, Congedo Editore.
- BROGIOLO, G.P. (2000). *Urbana, archeologia*, in *Dizionario di archeologia*, a cura di R. Francovich, D. Manacorda, Roma-Bari, Laterza, pp. 350-355.
- CARSANA, V., GIAMPAOLA, D. (2011). *Dentro e fuori il castello. Il contributo dei recenti scavi alla storia insediativa di Castel Nuovo*, in *Archeologia dei castelli nell'Europa angioina (secoli XIII-XV)* (Atti del Convegno), a cura di P. Peduto, A. M. Santoro, Firenze, Edizioni all'insegna del Giglio, pp. 188-197.
- CARUGHI, U. (2008). *Napoli: restauro e nuova utilizzazione della chiesa di S. Aniello a Caponapoli, Terza mostra del restauro monumentale: dal restauro alla conservazione*, II, Sezione italiana, Firenze, Alinea editrice, pp. 214-215.
- CARUGHI, U., GIAMPAOLA, D. (2014). *Napoli. Archeologia e grandi opere urbane: dallo scavo al progetto*, in *Attualità delle aree archeologiche. Esperienze e proposte* (Atti del Convegno), a cura di A. Centroni, M. G. Filetici, Roma, Gangemi Editore, pp. 205-213.
- CAVALIERI MANASSE, G., GIAMPAOLA, D., RONCELLA, B. (2017). *Riflessioni sul complesso monumentale di piazza Nicola Amore*, in *Complessi monumentali e arredo scultoreo nella Regio I Latium et Campania* (Atti del Convegno), a cura di C. Capaldi, C. Gasparri, «Quaderni del Centro Studi Magna Grecia 24, Studi di Antichità 3», Napoli, Naus Editoria, pp. 203-221.
- D'AGOSTINO, B. (1984). *Per un progetto di archeologia urbana a Napoli*, in *Archeologia urbana e centro antico di Napoli* (Atti del Convegno), Taranto, Istituto per la Storia e l'Archeologia della Magna Grecia, pp. 121-31.
- D'AGOSTINO, B. (1985). *Le strutture antiche del territorio in Italia*, in *Annali della Storia d'Italia Einaudi, VIII*, Torino, pp. 5-50.
- D'AGOSTINO, B. (1987). *Introduzione*, in *Ricerche archeologiche a Napoli. Lo scavo in largo S. Aniello (1982-1983)*, «Annali dell'Istituto orientale di Napoli, Quaderno 4», a cura di A.M. D'Onofrio, B. d'Agostino, pp. 1-8.
- DE CARO, S. (2011). *L'archeologia preventiva*, «Rassegna ANIAI», 1, pp. 11-15.
- DE CARO, S., GIAMPAOLA, D. (2019). *The "Stations of Archaeology" in the Naples Subway*, in *Mit der U-Bahn in die Vergangenheit. Erinnerungsorte im Massenverkehr*, (Atti del Convegno), a cura di H. von Hesberg, J. Kunow, T. Otten, Berlino, F. Thyssen Stiftung, Schnell&Steiner GmbH, pp. 53-69.
- DE LUCIA, V., IANNELLO, A. (1976). *L'urbanistica a Napoli dal dopoguerra ad oggi: note e discussioni*, in «Urbanistica», n. 65, pp. 2-104.
- DE SIMONE, A. (1987). *L'area archeologica di S. Lorenzo Maggiore in Napoli*, in *Archeologia in Campania*, Napoli, Soprintendenza archeologica delle province di Napoli e Caserta, pp. 189-94.



- Emergenza sostenibile. Metodi e strategie dell'archeologia urbana* (2011), a cura di M. T. Guaitoli, Bologna, BraDypUS communicating Cultural Heritage.
- EINAUDI, R. (1986). *Una ipotesi progettuale sul centro antico di Napoli*, in *Neapolis*, Atti del XXV Convegno di Studi sulla Magna Grecia (1985), Taranto, Istituto per la storia e l'archeologia della Magna Grecia, pp. 165-177.
- EINAUDI, R., ZELI, F. (2010). *Il recupero del teatro di Neapolis. Progetto e esecuzione*, in *Il teatro di Neapolis. Scavo e recupero urbano* (2010), pp. 157-166.
- FILANGIERI DI CANDIDA, R. (1964). *Castel Nuovo, reggia angioina e aragonese di Napoli*, Napoli, L'Arte Tipografica.
- GIAMPAOLA, D. (1995). *L'area archeologica*, in *Il Monastero di S. Chiara*, a cura di A. Alabiso, M. De Cunzio, D. Giampaola, A. Pezzullo, Napoli, Electa Napoli, pp. 61-66.
- GIAMPAOLA, D. (2002). *Napoli: Archeologia e città*, in *Archeologia e urbanistica*, a cura di A. Ricci, Firenze, Edizioni all'insegna del Giglio, pp. 145-181.
- GIAMPAOLA, D. (2017 a). *Napoli antica*, in *Napoli. Atlante della città storica. Centro Antico*, a cura di I. Ferraro, Napoli, Edizioni OIKOS, pp. 10-37.
- GIAMPAOLA, D. (2017 b). *Parthenope, Neapolis e il suo porto*, in *Pompei e i Greci*, a cura di M. Osanna, C. Rescigno, Milano, Mondadori Electa, pp. 207-213.
- GIAMPAOLA, D. (2020). *Il porto antico di Napoli: scavo di terra e di mare*, in *Thalassa. Meraviglie sommerse del Mediterraneo. Saggi*, a cura di S. Tusa, P. Giulierini, S. Agizza, L. Fozzati, V. Li Vigni, Milano, Mondadori Electa, 2020, 73-78.
- GIAMPAOLA, D. CARSANA, V. (2009). *Castel Nuovo riscoperto: le recenti indagini archeologiche*, in *Castel Nuovo*, Quaderno n.2, a cura di L. Maglio, Napoli, Istituto Italiano dei Castelli, pp. 33-40.
- GIAMPAOLA, D., D'AGOSTINO, B. (2005). *Osservazioni storiche e archeologiche sulla fondazione di Neapolis*, in *Noctes Campanae. Studi di storia antica e archeologia dell'Italia pre-romana e romana in memoria di Martin W. Frederiksen*, a cura di W. V. Harris, E. Lo Cascio, Napoli, Luciano Editore, pp. 49-80.
- GRECO, E. (1986). *L'impianto urbano di Neapolis greca: aspetti e problemi*, in *Neapolis* (Atti del XXV Convegno di Studi sulla Magna Grecia, 1985), Taranto, Istituto per la storia e l'archeologia della Magna Grecia, pp. 187-219.
- GUERMANDI, M.P., SALAS ROSSENBAUGH, K. (2013). *Twenty years after Malta: preventive archaeology in Europe and in Italy*, Bologna, IBC.
- Il nuovo PRG per Napoli. 1994-2004* (2008), a cura di Comune di Napoli. Assessorato all'Urbanistica. Dipartimento pianificazione urbanistica, Roma, INU edizioni.
- Il teatro di Neapolis. Scavo e recupero urbano* (2010). in «*Annali dell'Istituto orientale di Napoli*, Quaderno 19».
- Infrastrutture urbane e città storica* (2013), in «*Confronti*», nn. 2-3.
- JOHANNOWSKY, W. (1960). *Problemi archeologici napoletani con particolare riferimento alle zone interessate dal Risanamento*, in *La città di Napoli dalle origini al 1860*, a cura di G. Russo, Napoli, Società del Risanamento di Napoli, pp. 487-505.
- LEONE DE CASTRIS, P. (2010). *Decorazione a fresco d'età angioina negli edifici riemersi dagli scavi di piazza Municipio: problemi di topografia, di cronologia e di committenza*, in «*Annali. Università degli Studi Suor Orsola Benincasa*», pp. 87-118.
- LOCATELLI, D., MALNATI, L. (2011). *Tutela e aspetti legislativi: il ruolo delle Soprintendenze*, in *Emergenza sostenibile. Metodi e strategia dell'archeologia urbana*, pp. 138-59.
- LONGOBARDI, L. (2009). *La cittadella di Castel Nuovo dal XVI al XIX secolo*, in *Castel Nuovo*, a cura di L. Maglio, Quaderno 2, Napoli, Istituto Italiano dei Castelli, pp. 33 - 40.
- MANACORDA, D. (2011). *Archeologia in città tra ricerca, tutela e valorizzazione*, in *Emergenza sostenibile. Metodi e strategie dell'archeologia urbana*, pp. 10-22.
- MIRANDA DE MARTINO, E. (2007). *Neapolis e gli imperatori. Nuovi dati dai cataloghi dei Sebastà*, in «*Oebalus*», 2, pp. 203 - 215.
- Napoli antica* (1985). Napoli, Gaetano Macchiaroli editore.
- PANE, A. (2020). *Metropolitana, archeologia, restauro, progetto: il caso di piazza Municipio a Napoli*, in *Restauro: Conoscenza, Progetto, Gestione*, SIRA, Roma, Edizioni Quasar, pp. 872-885.
- POZZI, E. (1984). *Scavi e ricerche della Soprintendenza archeologica a Napoli*, in *Archeologia urbana e centro antico di Napoli* (Atti del Convegno), Taranto, Istituto per la Storia e l'Archeologia della Magna Grecia, pp. 111-120.
- RICCI, A. (2006). *Attorno alla nuda pietra. Archeologia e città tra identità e progetto*, Roma, Donzelli.
- Rigenerazione dei centri storici. Il caso Napoli, il Regno del Possibile* (1988), a cura di Studi Centro Storico, Napoli, Edizioni del Sole 24 Ore.
- ZEVİ, F. (1986). *Problemi archeologici napoletani*, in *La monetazione di Neapolis nella Campania antica*. Atti del Convegno (1980), Napoli, Centro Internazionale di Studi Numismatici, pp. 51-63.



## *L'archeologia urbana a Gela: casi-studio per un passato che riemerge\** *Urban Archaeology in Gela: some case reports of a past that re-emerges*

**CARLA GUZZONE, MARINA CONGIU**

MiBACT - Soprintendenza BB.CC.AA. di Caltanissetta

### **Abstract**

*Il contributo intende presentare i risultati delle indagini svolte nell'area urbana di Gela tra il 2009 e il 2020 durante i quali l'attività di tutela esercitata dalla Soprintendenza BB.CC.AA. di Caltanissetta, grazie all'istituto dell'archeologia preventiva, è stata sempre costante e attenta. Gli interventi, originati soprattutto da esigenze di ammodernamento delle infrastrutture, sono stati numerosi e hanno interessato quasi tutti i settori urbani portando all'acquisizione di una notevole quantità di dati che, per una gestione pienamente funzionale, sono stati inseriti a partire dal 2012 in un SIT continuamente implementabile. In questa occasione sarà presentata la carta archeologica di Gela nella quale saranno evidenziate quelle emergenze archeologiche che dal punto di vista funzionale riguardano l'individuazione di nuovi lembi di necropoli e di abitato riferibili sia all'età classica che ellenistica e che hanno avuto maggiore impatto nella trasformazione del tessuto urbano antico.*

*This paper intends to present the results of the investigations carried out in the urban area of Gela between 2009 and 2020 during which the protection activity exercised by the Soprintendenza BB. CC. AA. of Caltanissetta has always been constant. The excavations, due to the need to renew the city infrastructures, affected many urban sectors. The considerable amount of data has been included, since 2012, in a Geographic Information System. The updated archaeological map of Gela will be here presented to highlight the new archaeological evidence from funerary areas as well as from inhabited ones, marking considerable transformations in the settlement dynamics both in Classical and Hellenistic age.*

### **Keywords**

Archeologia urbana, scavi inediti, carta archeologica.

*Urban archaeology, new excavations, archaeological map.*

### **Introduzione**

Il generale riassetto degli Organi Periferici del Dipartimento Regionale dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana, attuatosi in più riprese tra il 2016 e il 2019, ha confermato l'assegnazione alle Soprintendenze della Regione Siciliana di competenze pressoché esclusivamente volte alla Tutela del patrimonio culturale dell'Isola, riservandone invece la gestione e la valorizzazione in un primo tempo ai Poli Regionali ed attualmente ai Parchi Archeologici, di più antica o di recente istituzione.

In conseguenza di ciò, nell'ultimo decennio, anche l'attività della Sezione Archeologica della Soprintendenza per i Beni Culturali ed Ambientali di Caltanissetta si è esplicitata soprattutto nella sorveglianza e nella difesa del vasto patrimonio archeologico ricadente nella

---

\*Il presente contributo è frutto di un lavoro di ricerca condiviso. Carla Guzzone è autrice della *Introduzione*; Marina Congiu è autrice dei restanti paragrafi.

CARLA GUZZONE, MARINA CONGIU

giurisdizione provinciale e in particolar modo, prevedibilmente (anche se non esclusivamente) nel comprensorio di Gela, ricchissimo di testimonianze e di resti riconducibili alla vita dell'antica colonia nelle diverse fasi della sua storia. La favorevole congiuntura rappresentata dall'adozione del Nuovo Codice degli Appalti (D.Lgs. 50/2016) ha fornito in tal senso un provvidenziale supporto attraverso lo strumento dell'archeologia preventiva (artt.25 e sgg.), la cui fondamentale importanza, ben compresa e fatta propria dal legislatore, ha finalmente trovato un formale riconoscimento normativo che pone in capo alla committenza gli oneri economici sia della verifica preliminare dell'interesse archeologico sia delle indagini stratigrafiche eventualmente rese necessarie dalla particolare sensibilità, così accertata, delle aree interessate dalle grandi opere pubbliche. Ciò si è rivelato di particolare utilità nell'attuale fase di generale implementazione infrastrutturale che la città di Gela sta vivendo, grazie alle intense attività di ammodernamento della vetusta rete idrica cittadina, alla diffusione e/o al potenziamento della fibra ottica, al miglioramento e ampliamento della rete e della fornitura di energia elettrica e di gas.

L'estensione e la diffusione di tali attività, unitamente agli effetti normativi sopra richiamati, hanno di fatto consentito alla Soprintendenza non solo l'esercizio del puntuale controllo e della sorveglianza che le sono istituzionalmente demandati, ma anche il moltiplicarsi di accertamenti e di scoperte veramente sorprendenti in campo archeologico, avviando una stagione straordinariamente ricca di dati e di elementi utili ad nuova messa a punto della quale si forniscono di seguito alcune anticipazioni.

Nell'arco degli ultimi dieci anni, Gela è stata oggetto di numerosi interventi non solo di edilizia privata, ma anche di lavori pubblici miranti ad ammodernare molte infrastrutture cittadine ormai vetuste.

Grazie a questi interventi e alla costante sorveglianza archeologica oggi siamo in grado di aggiornare il quadro delle scoperte che, in alcuni casi, confermano ipotesi e risultati già raggiunti, in altri ci hanno fornito l'occasione per riconsiderare alcuni aspetti dell'urbanistica della colonia rodio-cretese.

Il sito della colonia costituisce, senza dubbio, uno degli osservatori più interessanti per analizzare le trasformazioni e le problematiche della stratificazione strutturale e storica della città stessa. Un vero e proprio palinsesto in cui i resti del passato riemergono frammentari, avulsi dal loro contesto (apparentemente per caso), ma sempre pregnanti di identità storica nel momento in cui vengono a scontrarsi con la realtà presente di una città a continuità di vita.

Lembi di passato che, come tanti piccoli tasselli di un puzzle, devono essere ricomposti adottando le giuste strategie d'indagine e di interpretazione. Non sempre è possibile 'mantenerli in luce' per le varie problematiche connesse alla quotidianità di una città vitale come Gela, ma grazie alle nuove tecnologie e alle giuste operazioni di documentazione grafica e topografica il passato rivive mettendosi a disposizione degli studiosi e della comunità scientifica.

## **1. Risultati**

In questa sede verranno presentate solo alcune delle numerose scoperte e ricerche effettuate, nell'arco di circa dieci anni, da parte della Soprintendenza BB.CC.AA. di Caltanissetta. Tali ritrovamenti operati nel tessuto urbano di Gela, hanno permesso di elaborare una carta archeologica della colonia, di cui una prima edizione è stata presentata

nel 2012 [Congiu 2012] a seguito di un corposo lavoro di raccolta e sistematizzazione dei dati, che oggi è in continua evoluzione e aggiornamento.

La carta, aggiornata a cura del dottore S. Muratore, tiene conto dei risultati degli ultimi dieci anni sebbene alcuni ritrovamenti siano ancora in fase di studio e/o approfondimento e assolutamente inediti.

Si è preferito presentare i risultati in ordine cronologico e organizzandoli secondo aree funzionali per poter evidenziare meglio le trasformazioni subite dal tessuto urbano antico.

## 2. Età arcaica. Scavi davanti alla Chiesa Madre

Lo scavo per la sostituzione della condotta idrica lungo la via G. Navarra Bresmes, prospiciente ad Ovest la Chiesa Madre di Gela, ha permesso di evidenziare una lunga frequentazione dell'area, dall'età arcaica all'età medievale. La zona è nota per il ritrovamento nel 2007, sotto il pavimento della chiesa, di alcuni blocchi in calcarenite; sulla base del materiale rinvenuto R. Panvini ha datato i resti della struttura al VI sec. a.C. e ha avanzato una suggestiva ipotesi di identificazione [Panvini 2012a, 351-367; Panvini 2012b, 75]. I blocchi di pietra costituirebbero, secondo la Studiosa, i resti di un grande edificio di culto dedicato ad *Hera*. La scoperta del nuovo edificio di culto è di eccezionale importanza perché consente di rivedere l'organizzazione degli spazi urbani di questo settore centrale della collina di Gela. Il presunto santuario di *Hera* si troverebbe allineato con gli altri templi principali che prospettano sulla *plateia* (attuale c.so V. Emanuele) e in prossimità di una probabile via di percorrenza della città in direzione N-S, la via G. Navarra Bresmes. La stessa, infatti, nel suo prolungamento settentrionale, avrebbe potuto servire il quartiere abitativo dell'area della vecchia stazione e collegarlo con il centro cittadino. L'interessante e complessa stratigrafia che è stata rinvenuta sotto il piano pavimentale della chiesa ha permesso, inoltre, di individuare a pochi centimetri dal pavimento una parte della struttura muraria della medievale chiesa di Santa Maria *de platea*, così denominata in virtù del fatto che prospettava sulla piazza.

Gli scavi recenti (2018-2019), hanno permesso di attestare, per l'età arcaica, la vocazione cultuale dell'area antistante la Chiesa Madre grazie al rinvenimento di alcune fosse scavate nella tenera roccia e ricche di materiali ceramici di età arcaica e di frammenti osteologici pertinenti ad animali. Complessivamente si sono individuate almeno tre fosse di cui due (-US8 e -US34) sono state tagliate dal passaggio della trincea della vecchia condotta idrica (-US203) (Fig.1). La terza depressione (-US19), invece, è stata tagliata dal passaggio, ad Est, della trincea del metano (-US24). I materiali rinvenuti all'interno di tutte le fosse sono omogenei e coerenti, compresi tra la metà del VII e la metà del VI sec. a.C. con qualche frammento residuale di età preistorica riferibile alla *facies* di Castelluccio. Si tratta generalmente di coppe, *kotylai*, anfore da mensa, sia di importazione, sia prodotti coloniali. Nella fossa -US19 il rinvenimento di alcuni consistenti nuclei di argilla concotta presenti in un'insenatura della roccia nella zona NE dello scavo e di uno strato di terra bruciata con nuclei di carbone, lasciano pensare alla possibilità di una zona in cui si praticava la cottura di piccoli pasti, forse rituali. Ma gli elementi maggiormente indicativi in merito alla funzione che queste fosse dovevano svolgere, provengono dalla terza depressione (-US34): alcuni fondi di coppe e *kotylai* a decorazione lineare geometrica (repp. 5-6) erano deposti capovolti; vi erano inoltre diversi resti malacologici e osteologici di animali (capridi e suini), alcuni dei quali combusti, e tra questi singolare è il rinvenimento di un cranio di ruminante (rep.17) e di un corno ramificato (rep.18) forse pertinente allo stesso cranio. Nei pressi si è ritrovato, inoltre, uno strumento in ferro (forse una punta di lancia o giavellotto rep.15) che non si esclude

CARLA GUZZONE, MARINA CONGIU

possa essere attinente alle operazioni di uccisione e smembramento delle parti di un animale usato per i sacrifici. La fossa conteneva anche due pesi di forma cilindrica (repp.19-20), un rocchetto in terracotta (rep.9) e un frammento di ago. Alla luce di tutto questo, anche se in via assolutamente preliminare, si potrebbe pensare allo svolgimento di un culto a cui partecipavano non solo gli uomini, ma anche le donne.

Non possiamo stabilire al momento se le fosse sono da mettere in relazione con il tempio sotto la Chiesa Madre a causa della impossibilità di stabilire un rapporto stratigrafico con quello che rimane della struttura, ma è presumibile che nello spazio circostante il tempio dovettero sorgere aree adibite alle deposizioni.

Lo scavo della trincea lungo la via G. Navarra Bresmes è stato di particolare importanza perché ci permette di attestare la lunga frequentazione del sito dall'età preistorica all'età medievale e, ovviamente, all'età contemporanea.

È un caso esemplare di stratificazione antropica e di trasformazione urbanistica funzionale nel corso del tempo.

A circa metà della sua lunghezza è stata riportata in luce l'imboccatura di una cisterna che si può datare all'età ellenistica sulla base del confronto con altre strutture simili rinvenute a Gela negli anni Cinquanta del Novecento [Adamesteanu-Orlandini 1960, 72-87, 116-137].

Nel nostro caso non essendo stato possibile scavare all'interno della struttura, non possiamo

dare una cronologia esatta del rinvenimento. Infatti, l'apertura della cisterna che si presentava rivestita da un cilindro in terracotta terminante superiormente ad orlo piatto (se ne conserva solamente un tratto), è stata rotta dallo scavo della trincea per il passaggio del vecchio tubo dell'acqua che ne ostruisce il passaggio trasversalmente. L'imboccatura era chiusa da uno strato di terra e da un consistente strato di argilla, aderente alla parete di roccia, che doveva probabilmente costituire la sigillatura della cisterna. Il collarino in terracotta doveva servire per trattenere il coperchio della struttura. Questa tipologia di cisterne, in genere profonde circa m 3 fino ad un massimo di m 6, è abbastanza comune, avevano una forma a campana con scodellino sul fondo. Purtroppo per ragioni di sicurezza, non è stato possibile svolgere l'indagine e pertanto possiamo solo affermare che, in epoca ellenistica, l'area ospitava dei pozzi e/o cisterne per l'approvvigionamento idrico, non sappiamo se per scopi sacri o abitativi. Da non escludere quest'ultima ipotesi visto che sull'acropoli di Molino a Vento nel IV sec. a.C. [De Miro-Fiorentini 1977] si impostano



1: Una delle tre fosse scavate in via G. Navarra Bresmes (foto Marina Congiu).



edifici abitativi su strutture sacre di età classica e arcaica e la presenza di fornaci indica chiaramente un cambiamento d'uso dell'area dei santuari.

Anche per quanto riguarda l'epoca medievale l'area centrale della collina di Gela (tra la via Bresmes e il corso Vittorio Emanuele) dovette essere interessata da elementi funzionali all'approvvigionamento idrico come attesta il pozzo quadrangolare rinvenuto da G. Calà, sempre in occasione degli scavi per la condotta idrica (2018-2019) e posto a circa una decina di metri a Sud della cisterna ellenistica.

### 3. Scavi in via Dibartolo

In occasione della sorveglianza effettuata durante la posa dei cavi della fibra ottica, nuovi e importanti elementi sono emersi per quanto riguarda le fasi di occupazione delle necropoli di Gela. Per quanto riguarda l'età arcaica, il rinvenimento di numerose tombe di bambini in via Di Bartolo (zona Borgo), in occasione degli scavi per il passaggio della fibra ottica, rivela con grande probabilità un'intenzionale suddivisione delle aree funerarie vista l'elevata concentrazione di *enchytrismoï* in *pithoi*, in anforoni e vari contenitori. La scoperta, attualmente, è oggetto di studio da parte di G. Calà e in questa sede è possibile darne solo indicazioni generali e preliminari in attesa dell'edizione definitiva dello scavo.

## 4. Età classica

### 4.1 Scavi in via Cicerone

Certamente interessante per la singolarità del rinvenimento è lo scavo condotto lungo la via Cicerone, località Capo Soprano.

La Via Cicerone corrisponde con il limite meridionale dell'ex Predio Leopardi, scavato da P. Orsi agli inizi del Novecento [Orsi 1906, 380-425] e pertanto un'area archeologicamente nota per il rinvenimento di tombe in sarcofago anche pregiate. Nonostante la presenza di infrastrutture cittadine lungo il percorso della trincea, è stato possibile portare in luce un sarcofago in terracotta con coperchio alla cappuccina (V sec. a.C.) e lembi di strutture di età ellenistica che non è facile stabilire se possano essere riferite alla funzionalità della necropoli. Si tratta di un bellissimo sarcofago (Fig.2) con copertura a tetto a spiovente e con decorazione interna costituita da due colonnine addossate agli angoli, a fusto liscio e sormontate da capitelli in stile ionico e da un *kymation* ad ovuli con tracce di colorazione in bianco, rosso e blu. Esso è stato rinvenuto in uno strato non toccato da manomissioni moderne e, pertanto, in ottime condizioni di affidabilità del terreno. La tomba era orientata in direzione E-O, parallelamente all'andamento della strada ma risultava completamente vuota, riempita solamente di sabbia e pochi frammenti ceramici di risulta, totalmente priva di resti osteologici. I bordi esterni delle pareti lunghe della cassa erano stati ben tagliati e, su una delle facce, vi erano i fori per il passaggio di grappe in piombo.

Altri due esemplari di sarcofago della stessa tipologia, datati al V sec. a.C., provengono da Gela e sono conservati nel locale museo [Panvini 1998, 352] e nel museo P. Orsi di Siracusa [Orsi 1906, 384-389, fig. 285].

La singolarità del ritrovamento consiste nel fatto che il reperto non era intero, ma se ne conservava perfettamente una metà, quella occidentale sia della cassa, sia del coperchio; quest'ultimo presentava i bordi finiti e, nel riquadro del timpano, un segno inciso.

CARLA GUZZONE, MARINA CONGIU



2: Il sarcofago rinvenuto in via Cicerone (foto Marina Congiu).



La constatazione di tutti questi elementi, unitamente ad altre considerazioni, ha indotto ad avanzare un'ipotesi che, riteniamo, possa essere verosimile. La tomba stava per essere costruita, assemblata in loco e destinata ad accogliere un ipotetico defunto. Certamente doveva essere un committente di rango elevato, benestante, se poteva permettersi di affidare il suo corpo ad un contenitore che ne conservasse le memorie ma anche ne ricordasse a futura memoria il rango sociale. Non sappiamo per quale motivo essa non fu mai completata, ma è certo che il contesto di rinvenimento era privo di intromissioni moderne per cui è da escludere un eventuale saccheggio da parte degli scavatori di frodo.

Il rinvenimento deve essere contestualizzato, per quello che è possibile a distanza di oltre un secolo dagli scavi di Paolo Orsi, nell'ambito del Predio Leopardi, uno dei terreni che ha rivelato il maggior numero di sarcofagi (su 42 sepolture, 23 sono sarcofagi fittili di cui un esemplare simile al nostro ad eccezione del fusto delle colonnine), e ricchi di corredi di particolare pregio.

Questo lembo di necropoli, i cui limiti settentrionali non sono facilmente individuabili, era dotato, a detta di P. Orsi, di un recinto che lo separava dalla strada principale (verosimilmente l'attuale via Palazzi) e doveva appartenere ad una famiglia facoltosa che lo utilizzò come sepolcreto familiare per oltre mezzo secolo, dagli inizi alla metà del V sec. a.C. Interessante, inoltre, è un altro dato che emerge dagli scavi dell'archeologo roveretano e che ha trovato conferma anche nei nostri saggi: la frequentazione dell'area in età ellenistica tramite costruzione di abitazioni o strutture che si sovrappongono intercalandosi ai sepolcri di età classica. Sebbene Orsi le consideri *misere costruzioni rurali*, non degne di essere *esplorate per intero* [Orsi 1906, 424], la scoperta all'interno di alcune di esse di tesoretti monetali e la scoperta, in epoca recente, di lembi di abitato ellenistico sia a Nord della via Palazzi, sia tra la via Palazzi e la via Ettore Romagnoli, ci consente di affermare che tutta questa vasta area di Capo Soprano nel corso del IV-III sec. a.C. dovette essere frequentata e abitata da famiglie benestanti e discretamente possidenti. Come si avrà modo di dire più avanti, Capo Soprano anticamente era una zona residenziale e ben attrezzata tanto da potersi permettere due impianti pubblici di bagni.

Nel tratto di via Cicerone che va dall'incrocio tra la via Europa e la via Borca di Cadore, a poca distanza dal luogo in cui è stato scoperto il sarcofago, sono affiorate delle articolate strutture murarie riferibili all'età ellenistica che potrebbero essere riferite ad un'area di lavorazione o attività produttiva. Si tratta di tre setti murari orientati in direzione N-S e una struttura semicircolare che prosegue sotto la sezione Nord della trincea.

La prima struttura muraria (USM301) e il secondo muro USM302, fanno sistema con un altro setto murario E-O (USM323) al quale si appoggiano; esse sembrano definire un primo ambiente dal quale provengono reperti ceramici di vasellame comune (petole, bacini-mortaio, brocchette e coppette). Nella zona centrale del saggio sono affiorate almeno tre piastre di cottura in argilla che si dispongono in modo casuale nello spazio compreso tra il muro N-S (USM302) e altre due strutture di cui la prima (USM 304) ha lo stesso orientamento delle precedenti, cioè N-S, e la seconda invece, (USM306) ha una particolare conformazione semicircolare. La funzione di questa struttura semicircolare, nella quale le pietre della sua estremità Nord sono state sistemate in modo tale da formare due alloggiamenti, probabilmente per trattenere dei grandi contenitori, è al momento solo ipotizzabile per l'impossibilità di proseguire lo scavo verso Nord. Dal muro semicircolare (USM306) si diparte un'altra struttura E-O messa in luce solo parzialmente in quanto ricade sotto il taglio settentrionale del saggio e non è possibile vederne il paramento nord.

Si tratta probabilmente di strutture che non dovevano sorreggere una copertura, vista la mancanza quasi assoluta di tegole e altri elementi di copertura, ciò ci induce ad ipotizzare lo svolgimento di attività all'aperto e funzionali, forse, all'area della necropoli.

La presenza delle piastre in argilla concotta che, riteniamo, potrebbero riferirsi alla cottura di alimenti solidi (focacce, pani o quant'altro), unitamente alla struttura semicircolare che potrebbe essere considerata un piano di lavoro adibito alla lavorazione dei cereali, fa pensare a pensare che quest'area era utilizzata per la preparazione e cottura *in loco* di alimenti da consumare subito, forse, in occasione di qualche rituale funebre, sebbene non si possa escludere la possibilità che si tratti di qualche bottega in cui avveniva la preparazione e la vendita degli alimenti.

#### 4.2 Scavi zona Cimitero e Capo Soprano

Altre testimonianze rilevanti per la necropoli di età classica provengono dall'area intorno al Cimitero (via Polizelo, via Pindaro, via Rieti). In questa zona nel 2015 sono state portate in luce e recuperate 9 tombe in sarcofago di terracotta, un'incinerazione e 4 cappuccine purtroppo tutte violate in epoca pregressa, ma in qualche caso è stato possibile recuperarne parte del corredo, come nel caso della tomba 9 di via Rieti (secondo venticinquennio del V sec. a.C.) per la quale si è già data notizia [Congiu, Guzzone 2020, 291-297].

La maggiore concentrazione delle tombe di età classica certamente si trova a Nord della via Palazzi e tra la zona del Cimitero e Capo Soprano, tuttavia scavi recenti hanno rilevato un piccolo lembo di sepolture anche nella zona più meridionale di Capo Soprano, esattamente a Sud della via Ettore Romagnoli in una zona che, successivamente in età ellenistica, diventerà sede delle abitazioni più raffinate dei ricchi e facoltosi Geloi. In questo caso il lembo di necropoli, individuato in proprietà Morselli, di fine VI-metà V a.C., con sepolture ad inumazione primaria e secondaria e incinerazioni primarie, era stato risparmiato dalla 'speculazione' edilizia di età ellenistica in quanto le strutture non avevano obliterato le sepolture [Congiu 2017, I.3, 761-770].

Particolarmente interessante è, infatti, il saggio realizzato in proprietà Morselli lungo la via E. Romagnoli, in quanto ha rilevato una sequenza stratigrafica che conferma tutta la storia della collina gelese dall'età preistorica alla distruzione del 282 a.C. ad opera di Finzia.

Seppur con una interruzione fisica tra un saggio e l'altro, è stato possibile indagare un'ampia porzione di terreno che si affaccia a Sud sull'attuale porto di Gela, in posizione scenografica. Su un livello di frequentazione preistorica, riferibile all'età del Bronzo Antico, si è direttamente impostata la necropoli di fine VI-inizi V sec. a.C. sulla quale si è relazionato in occasione del convegno svoltosi a Paestum nel 2016 [Congiu 2017, 761-770].

Senza dubbio un dato nuovo è l'aver individuato a Capo Soprano il livello di frequentazione di età preistorica, finora attestato dai ritrovamenti dell'acropoli di Molino a Vento e da altri elementi sporadici da Villa Garibaldi. Si tratta di un piano di calpestio realizzato con ciottoli di fiume ben costipati nella sabbia, sul quale lo strato di abbandono ha rilevato frammenti ceramici relativi alla *facies* di Castelluccio (2200-1450 a.C.). Purtroppo la ristretta fascia di terreno che è stato possibile indagare, non consente di avanzare ipotesi circa la funzionalità del ritrovamento, ma consente di attestare come anche a Capo Soprano, quindi nella zona più occidentale della collina gelese, dovevano sorgere nuclei abitativi di età preistorica.



3: Mosaico con scena marina rinvenuto durante lo scavo in proprietà Morselli (foto Marina Congiu).

Come si è già avuto modo di ipotizzare, e adesso questo livello di frequentazione castellucciana sembra attestarlo, tutto il crinale della collina, da Molino a Vento a Capo Soprano, dovette essere interessato da piccoli villaggi sparsi probabilmente in stretta relazione tra loro [Congiu 2012, 72].

Poco distante dall'area della necropoli di VI-V a.C., nella stessa proprietà Morselli, l'eccezionale ritrovamento di un secondo impianto di bagni pubblici, di cui si è già dato abbondanti riferimenti [Guzzone, Congiu 2014, 117-141; Guzzone, Congiu 2016, 537-547], costituito da una rotonda il cui piano pavimentale è stato realizzato a mosaico raffigurante una Nereide a dorso di un animale marino, ci induce a riconsiderare l'articolazione delle aree funzionali di Capo Soprano in età ellenistica in quanto aggiunge un dato topograficamente rilevante (Fig.3).

Si è già messo in evidenza [Congiu 2012, 144] che l'area centrale di Capo Soprano, coincidente grossomodo con la spianata su cui oggi sorge l'ospedale di Gela, nonché parte più elevata della dorsale, doveva svolgere probabilmente una funzione pubblica, un luogo in cui avvenivano scambi sociali e commerciali. Il secondo impianto termale, che dista circa 400 m da quello scavato da P. Orlandini negli anni Sessanta, sorge invece su un terrazzamento prospiciente la linea di costa, in posizione scenografica e in un'area densamente interessata



CARLA GUZZONE, MARINA CONGIU

da strutture abitative di tipo residenziale e certamente destinate a famiglie facoltose dell'élite gela.

Gli scavi condotti lungo la via E. Romagnoli e tra questa e la via Palazzi nel corso di moderni lavori per le fondazioni di palazzi e di nuove unità residenziali, hanno permesso di riportare alla luce i resti di alcuni ambienti con muri di pietrame irregolare frammisti a tegole, di confermare l'estensione dell'abitato fin verso le pendici meridionali che prospettano sul mare e di appurare, sulla base dei rapporti stratigrafici, l'esistenza di almeno due fasi cronologiche di frequentazione, riferibili al periodo compreso tra la seconda metà del IV secolo e gli inizi del III e susseguirsi a distanza di una trentina di anni.

I complessi edilizi dovevano essere organizzati in maniera organica secondo un preciso schema regolare. In alcuni casi le abitazioni erano molto rifinite ed eleganti, in quanto costruite con blocchi squadrate e intonacati con stucchi colorati e modanati i cui resti spesso sono stati rinvenuti durante lo scavo negli strati di crollo. Ricca è la documentazione archeologica che si rinviene all'interno degli ambienti (statuette, *oscilla* figurati, aruette decorate a rilievo e *louteria* decorati da tralci fitomorfi, motivi ad onda e palmette, nonché monete del periodo di Timoleonte e Agatocle).



4: Scavo in proprietà privata lungo la via E. Romagnoli, Capo Soprano, disturbato dal passaggio della condotta idrica (foto Marina Congiu).



5: La tomba rinvenuta in via Butera, in corso di scavo (foto Marina Congiu).

Nell'area sono state individuate anche molte cisterne campaniformi e intonacate, strettamente funzionali alle esigenze di approvvigionamento idrico dell'abitato (via Candioto, via Palazzi, via Scorza) o canalette appositamente realizzate con tegole piane come copertura del canale di scorrimento (proprietà Comunale). Non si può certo trascurare il rinvenimento in più occasioni (proprietà Greca e proprietà Comunale) di depositi di anfore destinate alla stessa funzione o a contenere olio o preparati semisolidi [Congiu-Calà cds]. Comparando i numerosi dati a disposizione, sia da bibliografia, sia da scavi recenti, degno di nota ci appare il fatto della grande estensione che dovette avere l'abitato di Gela in età ellenistica se resti di strutture abitative si estendono dal terrazzamento meridionale di Capo Soprano (via E. Romagnoli) alla via Cicerone; verrebbe così a spostarsi verso Nord, la linea di estensione dell'abitato, oltre la via Palazzi, da tempo ritenuta una sorta di demarcazione rispetto alla necropoli.

#### 4.3 Scavi in via Butera

Un ulteriore dato di novità in merito alla necropoli di età ellenistica, proviene dagli scavi recentemente condotti durante una sorveglianza per la posa dei cavi elettrici in via Butera, zona Costa Zampogna, coincidente con il costone settentrionale della collina di Gela e area già nota quale zona di necropoli [Adamesteanu, Orlandini 1956, 337-343].

Al margine settentrionale della strada si è portata in luce una sepoltura in sarcofago con copertura alla cappuccina rinvenuta completamente crollata all'interno della struttura stessa della tomba. Questo dato ha permesso di preservare lo scheletro dell'inumato, per quanto possibile, e soprattutto il cranio, leggermente flesso verso Sud. La tomba ha un orientamento E-O, misura m 1,90 x 0,80 e si trovava inglobata in uno strato di terra (US5) molto compatto, di colore marrone chiaro e a matrice argillo-terrosa.

Il coperchio della tomba è stato realizzato con un ingegnoso sistema di bloccaggio della parte spiovente. Con la stessa argilla, infatti, è stata realizzata, nella parte interna del

coperchio, una protuberanza di poco sporgente rispetto al lato finito dello stesso coperchio che, mediante un sistema di spinte, si autoreggeva.

Lo scheletro si trovava deposto in posizione supina con gli arti superiori distesi lungo i fianchi. Purtroppo a causa della natura del terreno, alcune parti scheletriche non si sono conservate, ma è stato possibile recuperare, oltre il cranio, tutti gli arti inferiori e superiori, le clavicole, parte della scapola sinistra e alcune ossa delle mani e dei piedi. All'interno della tomba, l'inumato era privo di corredo vascolare che è stato deposto all'esterno del sarcofago: una mezza coppetta con decorazione dipinta a sottili fasce di vernice e due unguentari acromi. Da questi pochi, ma essenziali elementi è possibile risalire alla cronologia della tomba che dovette essere interrata nel corso del IV sec. a.C. Di particolare interesse, invece, è stata la scoperta all'interno del cranio del defunto di una piccola moneta di bronzo: il così detto 'obolo di Caronte'. Si tratta dell'attestazione dell'antico rituale greco in base al quale i parenti del defunto deponevano in bocca al caro congiunto una monetina destinata a pagare Caronte, il traghettatore del fiume Acheronte, che segnava il passaggio dal mondo dei vivi al mondo dei morti.

#### 4.4 Scavi in via Sabello

Sebbene ancora l'indagine sia in corso, ci preme sottolineare e anticipare i dati provenienti dallo scavo di un'area topograficamente rilevante; si tratta della zona a Sud del corso S. Aldisio, a circa 250 m a Sud-Est del Cimitero, area già nota da bibliografia in quanto sede della necropoli arcaica e classica [Orsi 1906, 318-327].

Durante lo scavo per la posa dei cavi elettrici in via Sabello, sono venuti alla luce due pozzi circolari scavati nella tenera roccia locale alla distanza di circa m 2,20 l'uno dall'altro. Uno di questi, inaspettatamente, si è rivelato chiaramente un deposito di elementi architettonici. Al momento è stato possibile tirare fuori, non senza difficoltà logistiche, ben 13 conci squadrati e altri due sono ancora visibili all'interno della struttura, verosimilmente parti architettoniche di un edificio monumentale (architravi modanate e cornici decorate a dentelli). Tra questi, che sono di diverse dimensioni, spicca un capitello in stile ionico realizzato nella stessa pietra arenaria delle altre membrature, rinvenuto alla quota di -2,70 m dal piano stradale e sotto ben 7 elementi architettonici. L'elemento, che colpisce per essere difforme dai canoni dello stile ionico tradizionale (è privo infatti del classico *kymation* ad ovoli e delle palmenti laterali), è certamente un pezzo unico nel panorama dei rinvenimenti gelesi, ad eccezione di due capitelli ionici, pertinenti probabilmente a colonne votive, rinvenuti all'interno di una cisterna in proprietà Castellano, a Nord del Museo archeologico [Panvini 1998, 41-42]. È interessante notare che alcuni elementi architettonici, tra cui il capitello i cui confronti ci conducono all'ambito selinuntino [Theodorescu 2017], sembrano pezzi semilavorati, sbazzati per poi essere rifiniti con cura.

È ancora prematuro sbilanciarsi su ipotesi funzionali senza uno studio approfondito di ogni singolo elemento architettonico e del contesto generale di rinvenimento che, sebbene ancora in corso, ha rilevato frammenti ceramici che coprono un arco cronologico compreso tra il VI e il IV sec. a.C., tra cui pareti di tegole di età ellenistica, un frammento di coppo pentagonale, un tratto di parete di *lekythos* a vernice nera baccellata, frammenti ceramici pertinenti ad anfore e ad altri contenitori, un frammento di ansa di *kylīx* a vernice nera, un orlo di coppetta e un frammento di statuetta (probabilmente di offerente) di cui rimane solo il torso e inquadrabile tra i tipi ampiamente diffusi a Gela tra VI e V sec. a.C. Tra i materiali più antichi rinvenuti nella terra del riempimento si segnalano un paio di frammenti di *skyphoi* corinzi (metà del VI sec. a.C.).

Degno di nota il fatto che le membrature architettoniche sono state deposte con cura all'interno del pozzo, quasi intenzionalmente per conservarle; questa considerazione, unitamente alla collocazione topografica del pozzo, in un'area al limite con la necropoli tardo arcaica e classica, a mezza costa della collina gelese, spianata e ben esposta verso Sud, induce a riconsiderare topograficamente l'area in questione, per la quale, tuttavia, è prematuro avanzare ipotesi senza che queste possano essere attestate dai dati di scavo.

## Conclusioni

Alla fine di questa ampia rassegna di scavi e scoperte, ci preme sottolineare che il suolo della collina gelese non finisce ancora di restituire elementi degni di nota che, se opportunamente interpretati, possono contribuire ad arricchire il quadro storico e topografico di quella che fu una delle più importanti *poleis* del Mediterraneo.

Come spesso accade negli scavi di contesti urbani, pertanto, se da un lato si aggiungono tasselli importanti per la ricostruzione storica e topografica del sito, dall'altro si aprono una serie di complesse e articolate problematiche che solo attraverso un'accurata indagine e studio dei materiali ceramici, si possono affrontare per intavolare e offrire al dibattito scientifico nuovi spunti di riflessione.

## Bibliografia

- ADAMESTEANU, D., ORLANDINI, P. (1956). *Gela. Ritrovamenti vari*, in «NSc», pp. 203-401.
- ADAMESTEANU, D., ORLANDINI, P. (1960). *Gela. Nuovi scavi*, in «NSc», pp. 67-246.
- CONGIU, M. (2012). *Gela. Topografia e sviluppo urbano*, Caltanissetta-Roma, Sciascia editore.
- CONGIU, M. (2017). *Per una ricostruzione del paesaggio funerario di Gela: nuovi dati dalle ricerche a Capo Soprano*, in *DialArchMed*, I.3, Paestum, pp. 761-770.
- CONGIU, M., CALÀ, G. (2017 cds). *Dall'emporio arcaico al Caricatore: nuove acquisizioni dai recenti scavi sui contenitori da trasporto*, in *Migrazioni e commerci in Sicilia. Modelli del passato come paradigma del presente*, (Atti del Convegno), Siracusa.
- CONGIU, M., GUZZONE, C. (2020). *Musica e ritualità funebre. La tomba 9 di via Rieti a Gela*, in *Teatro, musica e danza nella Sicilia Antica*, a cura di M. Congiu, C. Miccichè, S. Modeo, Caltanissetta, Ed. Lussografica, pp. 291-297.
- DE MIRO, E., FIORENTINI, G. (1977). *Relazione sull'attività della Soprintendenza alle Antichità di Agrigento (1972-1976)*, in «Kokalos», XXII-XXIII, III, 1, pp. 430-447.
- GUZZONE, C., CONGIU, M. (2014). *Gela: un balaneion con mosaico a Capo Soprano. Modelli, percorsi, ipotesi*, in *Viaggio in Sicilia. Racconti, segni e città ritrovate*, a cura di M. Congiu, C. Miccichè, S. Modeo, Caltanissetta-Roma, Sciascia editore, pp. 117-141.
- GUZZONE, C., CONGIU, M. (2016). *Il mosaico a ciottoli con scena marina dei nuovi bagni ellenistici di Gela*, in *Atti del XXI Colloquio AISCOM*, a cura di C. Angelelli, D. Massara, F. Sposito, Tivoli, pp. 537-547.
- ORSI, P. (1906). *Gela. Scavi del 1900 -1905*, in «M.A.L.», Roma.
- PANVINI, R. (1998). *Gela, il Museo Archeologico. Catalogo*, Gela.
- PANVINI, R. (2012a). *Nuove scoperte a Gela nell'area occidentale dell'acropoli*, in *La Sicilia in età arcaica. Dalle apoikiai al 480 a.C.*, a cura di R. Panvini, L. Sole, Caltanissetta, pp. 351-367.
- PANVINI, R. (2012b). *La fondazione di Gela e l'organizzazione degli spazi urbani in età arcaica*, in *Griechen in Übersee und der historische Raum – I Greci oltremare e lo spazio storico* (Atti del Convegno), Rahde/Westf., pp. 69-77.
- THEODORESCU, D. (2017). *Chapiteaux ioniques de la Sicile méridionale*. Naples, Centre Jean Bérard.





## **Frammenti di Capua Vetus nel palinsesto urbano di Santa Maria Capua Vetere** *Fragments of Capua Vetus in the urban palimpsest of Santa Maria Capua Vetere*

**ANTONELLA TOMEIO**

MiBACT - Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le Province di Caserta e Benevento

### **Abstract**

*Le tracce e l'impianto di Capua Vetus si colgono chiaramente ad un'attenta lettura dello spazio urbano dell'attuale Santa Maria Capua Vetere, dove una fitta rete di tracciati stradali, che ricalcano spesso la viabilità antica, lasciano intuire nel loro assetto medievale o, talvolta, ottocentesco l'antico tessuto urbano.*

*Nonostante la progressiva perdita di una connessione topografica dei monumenti antichi, determinata dal sovrapporsi delle strutture moderne, difatti, è ancora oggi possibile cogliere i segni lasciati dalla città antica, nascosti sotto quella moderna che le si è sovrapposta, e di riconoscerne l'estensione e l'impianto.*

*The marks and framework of Capua Vetus can be clearly detected observing the urban space of today's Santa Maria Capua Vetere, where a dense network of road patterns, which often follow the ancient road system, let us guess, in their medieval or sometimes nineteenth-century structure, the ancient urban layout.*

*However, despite the progressive loss of topographical connection among ancient monuments, determined by the overlap of modern buildings, today it is still possible to grasp the signs left by the ancient town, hidden under the modern overlapping it, and to recognize its extension, the organization of the main districts and the roads pattern.*

### **Keywords**

Capua Vetus, palinsesto urbano, connessione topografica.

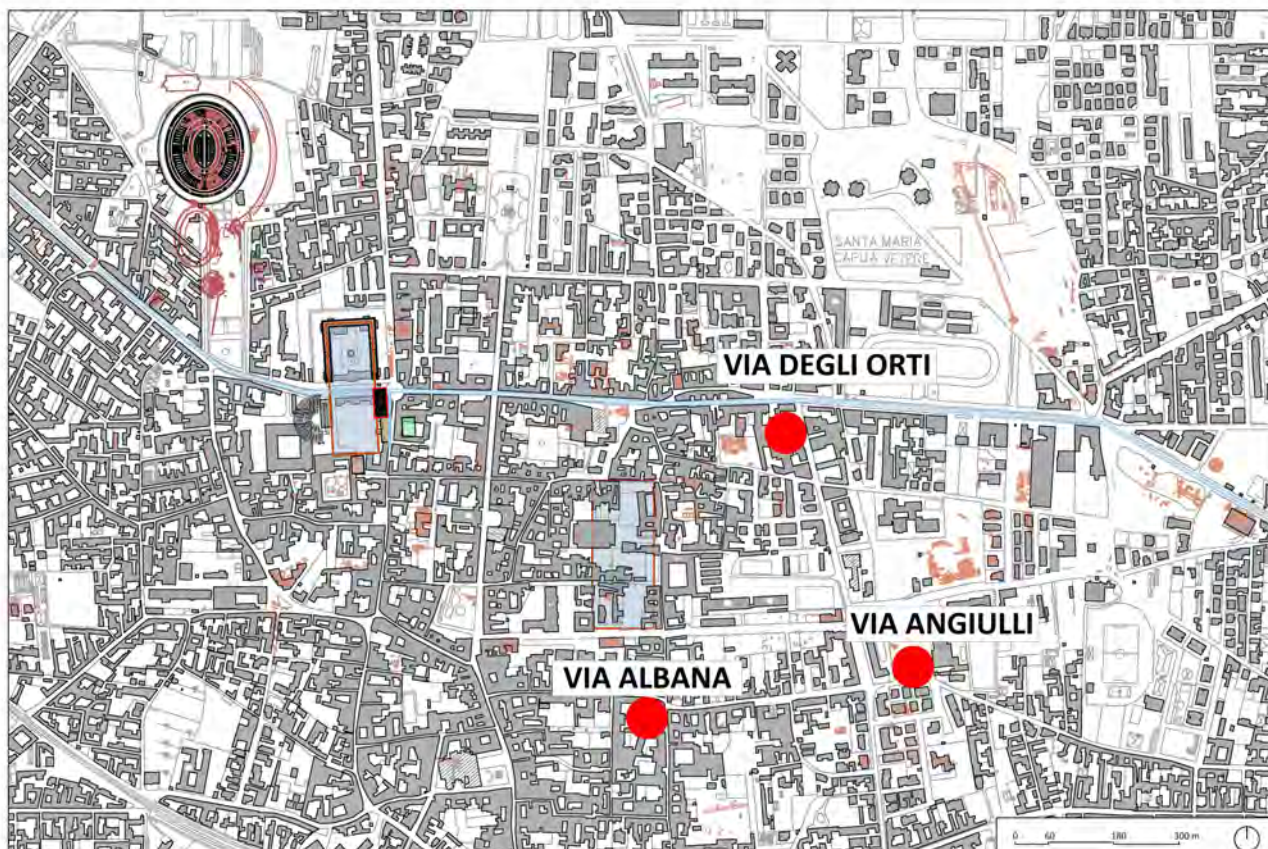
*Capua Vetus, urban space, topographical connection.*

### **Introduzione**

I risultati di recenti indagini, eseguite negli ultimi anni nell'ambito delle attività di tutela della Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Caserta e Benevento, offrono la possibilità di arricchire con nuovi dati le ricerche finora condotte e di individuare le caratteristiche dell'impianto urbano di Capua Vetus lungo un ampio arco cronologico. Si aprono, quindi, nuove prospettive per una definizione dell'organizzazione dello spazio privato in alcuni settori cardine della città antica, a partire dall'età arcaica, fino al periodo tardoantico e alla successiva fase di passaggio al Medioevo.

Tre *domus* indagate nel settore orientale, in quello sudorientale e in quello meridionale dell'antico impianto urbano testimoniano la presenza di un'edilizia privata di notevole qualità, documentando una continuità d'uso degli spazi che conservano immutata la loro funzione abitativa per diversi secoli. L'analisi degli edifici consente di individuare una tendenza generale ad un progressivo accrescimento e ad una maggiore articolazione degli spazi, fino a registrare profonde e radicali trasformazioni in età tardoantica, a seguito probabilmente di una concomitanza di eventi naturali e di distruzioni legate alle incursioni barbariche.

ANTONELLA TOMEO



1: Localizzazione delle indagini di scavo sulla carta archeologica dell'antica Capua.

### Le indagini di scavo

Nel settore orientale dell'antico impianto urbano è stata indagata un'area a destinazione residenziale, che si affaccia lungo la via Appia e si sviluppa sul lato orientale della così detta Domus degli Orti, portata alla luce, già alla metà degli anni Settanta del secolo scorso, nella proprietà confinante [Colombo 2000; Colombo Slavazzi 2001; De Caro 2012, 55-56].

Nonostante l'area sia stata solo parzialmente indagata, è stato possibile mettere in luce parte di una *domus* di notevoli dimensioni, di cui, al momento, è possibile riconoscere diversi ambienti, un peristilio con due vasche ornamentali e un'ampia area destinata a giardino. Sono state distinte diverse fasi relative alla frequentazione, occupazione, trasformazione e abbandono dell'edificio.

planimetria ora leggibile è il risultato di un accrescimento progressivo della *domus*, come accade del resto per altre grandi proprietà di Capua.

La prima fase di vita dell'abitazione potrebbe risalire alla media età repubblicana, sebbene, in assenza dei relativi livelli di frequentazione, risulti piuttosto sfuggente.



2: Ubicazione del nuovo edificio rinvenuto in Via degli Orti (a destra) rispetto alla domus già indagata.

Tra l'epoca tardo-repubblicana e la prima età imperiale si può collocare il primo impianto di ampio respiro della *domus*, come è documentato dalla costruzione di tre ambienti che si sviluppano su un'ampia area a giardino dotata di peristilio.

Alla prima metà del III secolo d.C. è riferibile un intervento di ampliamento di grande impegno che comporta l'aggiunta di nuovi corpi di fabbrica sul lato occidentale, tre ambienti ipogei interpretabili come ninfei e un grande ambiente rettangolare ad est, probabilmente porticato.

Dei tre ninfei due conservano parte dello spiccato della volta che doveva essere del tipo a botte. Decorata come la parte alta delle pareti fino a circa 1 metro sono decorate con pomici incastonate nella malta, colorate di blu intenso e ocra. Al disotto del rivestimento in pomici le pareti sono decorate da affreschi parietali straordinariamente conservati. Si tratta di un tipo di pittura a fondo bianco in cui l'organizzazione della parete è tripartita sia in senso verticale sia orizzontale. Può essere ascritta tipologicamente all'evoluzione del cd. IV stile pompeiano e si inquadra cronologicamente intorno alla prima metà del III secolo d.C. [Chini 1997, 185-187; Grassigli 2001, 405-418; Greco, Amodio 2004, 14-56].

Il terzo ambiente è dotato di una volta a botte rivestita di intonaco bianco su cui è applicata una decorazione a mosaico policromo probabilmente con l'utilizzo anche di pasta vitrea. Le pareti sono rivestite di lastre marmoree a scandire l'andamento verticale e orizzontale della



ANTONELLA TOMEO



3: Edificio di Via degli Orti. Foto dal drone.

stanza, purtroppo depredate durante le devastazioni di epoca tardoantica, sino a lasciare a vista la muratura in opera mista di vittato e laterizio.

I tre ninfei rientrano in una tipologia architettonica ben attestata, ma anche circoscritta dal punto di vista geografico, con attestazioni a Roma e nel suburbio [Bassani 1999, 9-45], lungo la costa laziale e quella campana [Ciardiello 2008, 431-446]. Tuttavia i ninfei della *domus* di Via degli Orti presentano una complessità e un impegno decorativo che non trovano molti confronti in contesti relativi a residenze urbane, indicandone il carattere eccezionale [Bressan 2003, 237-301].

Nel corso del IV secolo si collocano alcuni interventi che determinano un ulteriore accrescimento della *domus*, con la costruzione più ad oriente di un grande ambiente a pianta rettangolare, in opera vittata. A questa stessa fase appartengono alcuni pilastri in opera mista, probabilmente riferibili ad un'area porticata. Alla metà ca. del V secolo, forse proprio in coincidenza con le devastazioni operate dai Vandali di Genserico nel 456 d.C. si assiste, infine, alla depredazione, devastazione e, quindi, all'abbandono della *domus*. L'azione di depredazione è inequivocabilmente documentata dallo strappo dei rivestimenti marmorei e di qualsiasi altro arredo di pregio. Allo stesso modo assolutamente chiara è l'azione volontaria di devastazione, desumibile dalla distruzione degli alzati, dallo sfondamento delle volte, dei piani pavimentali e dalle fosse, scavate sino a grande profondità e ricolme prevalentemente di materiali edilizi. Infine l'abbandono della *domus* consiste nel livellamento e nell'innalzamento dei piani di calpestio realizzati a seguito dello spargimento di materiali che sembrano provenire da una sistematica azione distruttiva.

I dati complessivi, desumibili dall'interpretazione dello scavo, lasciano ipotizzare la presenza di una *domus* di grandi dimensioni, di cui al momento leggiamo solo parzialmente lo sviluppo planimetrico, collocata in un quartiere residenziale di grande prestigio, aperto immediatamente a nord sull'Appia che, in quel tratto cittadino, si configura come *decumanus maximus*. Sebbene al momento non sia possibile stabilire l'identità dei proprietari di questa imponente abitazione, quel che è certo è che doveva trattarsi di una famiglia eminente nel contesto sociale dell'antica Capua, probabilmente legata alla famiglia imperiale, come lascia ipotizzare l'utilizzo del porfido per alcuni elementi architettonici della *domus*.



4: Domus di Via Angiulli. Panoramica dall'alto.

Testimonianze utili a definire il quadro delle trasformazioni urbane e degli spazi privati dell'antica Capua provengono anche da indagini effettuate nel settore sud orientale.

In prossimità del tratto orientale delle mura urbane e poco distante da uno degli assi stradali dell'antica Capua è stata riportata alla luce una *domus*. L'edificio messo in luce comprende un portico colonnato aperto su un giardino, un triclinio con resti di pavimento a mosaico e altri

ANTONELLA TOMEIO

ambienti di difficile interpretazione. La struttura è impostata su una fase edilizia più antica, risalente al III-inizi del II secolo a.C., costituita da un'abitazione con corte aperta e pozzo. Questa fase è documentata dalla presenza di strutture murarie, pertinenti ad un ambiente abitativo cui era annessa una corte scoperta con un pozzo per attingere l'acqua. Nella seconda metà del II secolo a.C. al disopra della casa a corte viene costruito un edificio signorile con ambienti organizzati attorno a un giardino chiuso da un portico, sorretto da colonne in muratura rivestite di stucco, e con pareti affrescate. Il portico era affiancato da ambienti di rappresentanza e tra questi un triclinio con pavimento musivo decorato con tessere di calcare. Nel corso del I secolo a.C. la *domus* fu oggetto di una serie di interventi di rifacimento, in particolare il braccio settentrionale del portico venne chiuso per creare due nuovi ambienti di piccole dimensioni, probabilmente ambienti di servizio o *cubicula* allineati al portico. Nel II-III secolo d.C. l'edificio venne sottoposto ad una serie di interventi di rifacimento, subendo radicali cambiamenti.

Nonostante le trasformazioni di età repubblicana e imperiale, dopo le devastazioni subite dai Goti di Alarico nel 410 d.C. e dai Vandali di Genserico nel 456 d.C., la *domus* il crollo e la distruzione delle pareti dipinte e della decorazione in stucco del portico. Tra il VI e il VII secolo, al di sopra delle rovine del portico, sfruttando quanto ancora rimaneva delle murature in opera a telaio di età repubblicana, fu ricavato un piano pavimentale in terra battuta e edificato un riparo realizzato con pali di legno. La costruzione di ripari di fortuna nelle aree di pertinenza di antichi edifici, allo scopo di sfruttarne le parti edilizie come materiale di reimpiego rappresentava il sistema per affrontare gli effetti della profonda crisi economica e demografica, verificatasi dopo la guerra greco-gotica e descritta da Gregorio Magno per il VI secolo.

In questa stessa fase in altre parti della *domus*, completamente in rovina e frequentata da piccoli nuclei familiari, vengono realizzate sepolture sporadiche; a tale scopo viene distrutto il pavimento a mosaico del triclinio e anche la parte centrale del giardino viene utilizzata come area cimiteriale.

Ai confini meridionali della Capua Antica, è stato indagato un edificio, ubicato in un'area in cui sono attestate tracce di frequentazione risalenti ad età arcaica. Ad età medio repubblicana sono riferibili delle strutture, solo parzialmente individuate all'interno di saggi di approfondimento, realizzate con grossi blocchi di tufo messi in posa a secco o con blocchi di tufo di medie dimensioni del tipo a doppio paramento, associati a pavimentazioni in cementizio a base fittile. La consuetudine di costruire con blocchi di tufo, del resto, è ben attestata nell'antica Capua in età medio-repubblicana. Ad età tardo-repubblicana - primo imperiale risale la prima strutturazione di una *domus* di grandi dimensioni, con la realizzazione nell'angolo sud ovest di un porticato con colonne in muratura di tufo, interpretato come *atrium/impluvium*, e la costruzione di ambienti di rappresentanza. L'edificio ha una lunga continuità di vita come dimostrano i rifacimenti e i cambiamenti planimetrici di media età imperiale, quando si assiste ad una profonda ristrutturazione della *domus* con la costruzione di nuovi ambienti, perlopiù in opera vittata e laterizi e l'aggiunta di ambienti termali.

La *domus* continua a subire trasformazioni in epoca tardoantica, con la realizzazione di ulteriori cambiamenti planimetrici e con la creazione di alcuni piccoli ambienti delimitati da setti murari che alternano l'uso di mattoni a blocchi di calcare di reimpiego. L'edificio viene definitivamente abbandonato tra la fine del V e il VI secolo. I primi segnali di abbandono sono i livelli di bruciato individuati in alcuni ambienti.





5: Domus di Via Albana. Foto dal drone.

In un momento non molto lontano dall'abbandono della *domus* viene costruito un muro in blocchi di tufo parzialmente realizzato controterra e vengono effettuati dei tagli nelle pavimentazioni realizzati per l'alloggio di *dolia*.

Gli arredi architettonici, parietali e musivi dell'edificio, pur non essendo particolarmente rari o eccezionali, dimostrano un certo impegno economico. Questo aspetto unitamente alle dimensioni della *domus* che si sviluppa su una superficie indagata di ca. 450 metri, lascia ipotizzare che potesse appartenere ad un personaggio del ceto medio dell'élite cittadina.

## Conclusioni

I settori urbani analizzati sono sottoposti a incessanti trasformazioni edilizie nel corso dei secoli, a partire almeno dall'età medio-repubblicana, pur documentando in alcuni casi una continuità di occupazione, almeno a partire dal periodo arcaico. La continuità di vita delle tre *domus* indagate e di molti altri settori del tessuto urbano attestano che la destinazione d'uso degli spazi resta sostanzialmente inalterata nel corso dei secoli. Per tutto il periodo repubblicano e imperiale si assiste a un progressivo accrescimento degli edifici destinati all'edilizia domestica e alla trasformazione delle *domus* con l'aggiunta di ambienti di rappresentanza; un incessante cambiamento investe lo sviluppo planimetrico delle abitazioni almeno fino al IV secolo d.C. Nell'ambito di queste trasformazioni viene confermata l'importanza fondamentale delle fasi tardo antiche che fanno registrare un grande fervore nell'ambito dell'attività edilizia. Va a tal proposito sottolineato che a partire dal IV e nel corso del V secolo d.C. Capua assunse una rinnovata importanza come sede dei governatori della Campania, i quali promossero un'intensa attività edilizia, probabilmente anche in occasione di eventi catastrofici come il terremoto che colpì duramente la contigua area sannitica nel 346

ANTONELLA TOMEIO

d.C. e, del resto, alla fine del IV secolo il senatore Quinto Aurelio Simmaco, personaggio di spicco della media classe senatoria possedeva un *praetorium* a Capua e investiva nei beni immobiliari, occupandosi di trattative piuttosto impegnative per l'acquisto di alcune *domus* [Savino 2005, 38-39; Pagano 2008, 22, Sirano 2016, 146].

Nell'area di Via degli Orti, quartiere residenziale di grande prestigio, registrano ancora nel IV secolo e agli inizi del V secolo d.C. alcune trasformazioni che ne testimoniano la vitalità. La *domus* di Via degli Orti, scavata negli anni Settanta del secolo scorso, viene arricchita con un mosaico appunto alla fine del IV-inizi del V secolo d. C., mentre la *domus* scavata di recente in una proprietà a confine denota un notevole impegno decorativo nei tre ninfei realizzati nel III secolo che, tuttavia, sembrano essere ancora in ottimo stato di conservazione al momento dell'abbandono della *domus* alla metà del V secolo.

Nel settore sudorientale le recenti indagini in Via Angiulli, condotte a breve distanza dalla struttura absidata con bottega per la lavorazione dell'osso in Piazza Padre Pio, dove è stato scoperto un tesoretto di solidi d'oro di Teodosio, Arcadio ed Onorio contenuti, con un anello con un diaspro rosso, all'interno di un cofanetto in osso decorato, delineano radicali trasformazioni dell'assetto urbano. Mentre le testimonianze finora note documentavano un abbandono del quartiere abitativo tra IV e V secolo d.C. e la successiva realizzazione di un monastero nel 569, localizzato nell'area dell'attuale piazza Angiulli [Pagano 2008, 22; Sampaolo-Rescigno 2009, 11; De Caro 2012, 57; Episcopo 2009, 89], i nuovi dati attestano, invece, una continuità di occupazione della *domus* nel corso del V secolo. Tra il VI e il VII secolo d.C., dopo il parziale crollo delle strutture dell'edificio residenziale, si assiste alla costruzione di ripari di fortuna e all'utilizzo di alcune porzioni dell'area come zona di sepolture, secondo un modello di progressiva disgregazione della struttura urbana e modalità di occupazione che cercano di far fronte alla forte crisi successiva alla guerra greco-gotica, nella quale la città ebbe comunque un ruolo di qualche rilievo, considerato che la via Appia era allora ancora ben percorribile verso Roma attraverso l'*ager Falernus*.

Analoga situazione si registra anche nel settore urbano più a sud, in Via Albana, dove la *domus* continua a subire trasformazioni e viene abbandonata solo intorno alla fine del V secolo d.C., sebbene in una fase immediatamente successiva continui ad essere utilizzata probabilmente come area di deposito di derrate alimentari per la presenza di grandi contenitori, in buona parte interrati nei livelli di obliterazione della *domus*, così come è documentato per una villa in Via Cumana, nel suburbio sud occidentale della città antica [Sirano 2016, 150-151].

Gli eventi, legati alla distruzione e all'abbandono degli edifici a carattere abitativo, si inseriscono in un contesto di disgregazione del tessuto urbano, conseguente al sopraggiungere delle popolazioni barbariche, in un momento in cui si assiste ad una contrazione e a una trasformazione di interi settori urbani che talvolta vengono abbandonati, mentre in altri casi subiscono delle radicali modifiche, in conseguenza delle diverse modalità di occupazione degli spazi. Cambiano i modi e le forme dell'abitare in un centro che ha perso ormai il suo ruolo e non può più contare sull'appoggio politico di personaggi eminenti. Le maglie del tessuto urbano si allentano e il cambiamento che si registra nell'utilizzo di alcuni spazi è indicativo della loro progressiva trasformazione prima dell'abbandono. Le aree che precedentemente erano densamente abitate si trasformano in zone solo occasionalmente frequentate e nelle quali la definizione e la distinzione degli spazi non costituisce più un tratto distintivo; si assiste, difatti, ad un uso funerario di aree collocate nel cuore del centro urbano, come pure si verifica una destinazione ad uso agricolo in zone precedentemente utilizzate con funzione residenziale.



Se si tiene conto delle trasformazioni non solo delle singole realtà abitative e dei singoli quartieri, si colgono delle differenze all'interno dei vari settori dell'abitato. Alcuni spazi pubblici, difatti, come il foro e l'anfiteatro sembrano conservare le loro funzioni di rappresentanza e di punti di riferimento nell'organizzazione urbana ancora nel corso del V e del VI secolo d.C. [Savino 2005, 281, Chioffi 2009, 51-52]. In questo periodo viene realizzata una cappella cristiana nei sotterranei dell'anfiteatro, collegata ad un culto martiriale, e la costruzione di diversi edifici di culto cristiani determina talvolta una interazione con strutture preesistenti. La basilica di Via Madonna delle Grazie sembra sorgere in un'area che già in precedenza aveva una funzione pubblica, così come l'edificio paleocristiano, inglobato nella prima metà del V secolo d.C. nella basilica di S. Maria Maggiore su una costruzione preesistente che sembra datarsi al I secolo a.C. [Pagano 2008, 31-33; Episcopo 2009, 87; Sirano 2016, 152]. Elementi di discontinuità si riscontrano nella basilica di Piazza San Pietro, sorta nella prima metà del VI secolo d.C. sui resti di una *domus* abitata fino al IV secolo d.C. [Melillo 2003, 632-637; Pagano 2008, 33; Episcopo 2009, 89-90; Sirano 2016, 152].

Nel complesso, dunque, le più recenti indagini di scavo hanno aggiunto ulteriori tasselli per una definizione delle trasformazioni verificatesi nel tessuto urbano dell'antica Capua nel corso dei secoli, e, in particolare, nel periodo compreso tra il IV e il VI secolo d.C., fino alla delicata fase di passaggio al Medioevo.

Le indagini di scavo presentate in questo contributo scaturiscono dall'intensa attività di tutela, svolta da chi scrive negli ultimi tre anni, con il costante sostegno dell'Ufficio di appartenenza e, in particolare, del Soprintendente Mario Pagano. Un ringraziamento va ai colleghi archeologi che hanno seguito i cantieri di scavo, il dott. Luigi Crimaco e la dott.ssa Paola Orlando. La documentazione grafica e fotografica è stata eseguita dagli autori degli scavi, dal dott. Luigi Lombardi e dall'arch. Giuseppe Bruno. Mi è gradito, inoltre, ricordare l'importante ruolo svolto dal personale tecnico-scientifico e amministrativo che ha contribuito al buon esito dei lavori: Giovanni Barbato, Giovanni Brignola, Raffaele Di Lauro, Michele Narducci, Giovanna Laudando e Angela Petito.

## Bibliografia

- AMODIO, M., GRECO, G. (2004). *L'ipogeo di Caivano: inquadramento storico, tecniche di realizzazione, interpretazione*, in *L'ipogeo di Caivano*, a cura di G. Libertini (*Atti del Convegno, Caivano, 2004*), pp. 14-56.
- BASSANI, M. L. (1999). *Ambienti sotterranei ad uso residenziale in Roma antica*, in «Antenor», n. 1, pp. 9-45.
- BRESSAN, M. (2003). *I Ninfei*, in *Subterranea domus. Ambienti residenziali e di servizio nell'edilizia privata romana*, a cura di P. Basso, F. Ghedini, Verona, pp. 237-301.
- CHINI, P. (1997). *Pitture romane sull'Aventino: Piazza del Tempio di Diana e Via di San Domenico*, in *I temi figurativi della pittura parietale antica, IV secolo a.C. - IV secolo d.C.* (*Atti del VI Convegno*), a cura di D. Scagliarini Corlaita, Bologna, pp. 185-187.
- CHIOFFI, L. (2009). *Scrivere, riscrivere, approfondire la storia romana di Capua romana con le epigrafi latine*, in *Terra di Lavoro. I luoghi della storia*, a cura di L. Mascilli Migliorini, Avellino, pp. 43-55.
- CIARDIELLO, R. (2008). *La casa del Bracciale d'Oro a Pompei*, in *Vesuviana: archeologie a confronto* (*Atti del Convegno, Bologna 2008*), Bologna, pp. 431-446.
- COLOMBO, D. (2000). *La Domus di Via degli Orti*, in *Guida dell'Antica Capua*, a cura di S. De Caro, V. Sampaolo, Santa Maria Capua Vetere, pp. 52-55.
- COLOMBO, D., SLAVAZZI, F. (2001). *La domus di via degli Orti a Santa Maria Capua Vetere: i pavimenti*, in «Aiscom», VII, pp. 255-266.
- DE CARO, S. (2012). *La terra nera degli antichi campani*, Napoli.
- EPISCOPO, S. (2009). *La cristianizzazione di Capua tra III e IX secolo: i riflessi nell'insediamento, i monumenti, i nuovi personaggi eccellenti*, in *Lungo l'Appia, scritti su Capua antica e dintorni*, a cura di Chirico, M. L., Cioffi, R., Quilici Gigli, S., Pignatelli, G., Napoli, pp. 83-92.
- GRASSIGLI, L. G. (2001). *L'ipogeo degli Aureli: tra trascendenza e identità pagana*, in *Iconografia 2001. Studi sull'immagine* (*Atti del Convegno, Padova 2001*), Roma, pp. 405-418.

ANTONELLA TOMEO

- MELILLO, L. (2003). *Indagini archeologiche in Piazza San Pietro, 1983-1993. Dieci anni di archeologia cristiana in Italia* (Atti del Congresso, Cassino 1993), a cura di E. Russo, pp. 632-637.
- PAGANO, M. (2008). *Capua nella tarda antichità*, in «Capys», n. 40, pp. 21-44.
- SAMPAOLO V, RESCIGNO, C. (2009). *Capua. Una città al doppio*, in *Terra di Lavoro. I luoghi della storia*, a cura di L. Mascilli Migliorini, Avellino, pp. 1-42.
- SAVINO, E. (2005). *Campania Tardoantica [284-604 d.C.]*, Bari.
- SIRANO, F. (2016). *Capua tardoantica: Nuovi dati dall'attività di tutela del patrimonio archeologico*, in *Territorio, insediamenti e necropoli fra tarda antichità e alto medioevo* (Atti del Convegno, Cimitile-Santa Maria Capua Vetere 2013), a cura di C. Ebanista, M. Rotili, Napoli, pp. 131-156.

## Occasioni di publicness nei territori di scarto: la villa romana C. Olius Ampliatus tra resti e recinti\*

*Publicness opportunities for urban drosscapes: the Roman villa C. Olius Ampliatus between remains and enclosure walls*

**GRAZIA POTA, GIOVANGIUSEPPE VANNELLI**

Università di Napoli Federico II

### Abstract

*Il presente contributo indaga il potenziale ruolo dello scavo archeologico in un complesso contesto periferico mediante il caso studio della villa romana C. Olius Ampliatus situata nel Lotto O a Ponticelli, quartiere di studio per il DiARC nella ricerca HERA PUSHousing.*

*La rovina, parte di un complesso sistema di barriere e recinti, si configura essa stessa come un resto celato in un recinto mancando nel suo ruolo di marcatore di identità urbana e rivelandosi un'occasione di publicness rifiutata.*

*The following paper investigates the archaeological site potential role in a complex peripheral context through the Roman villa C. Olius Ampliatus located in the Lotto O in Ponticelli. The district is the DiARC case study for the HERA PUSHousing research.*

*The ruin is part of a complex system made by barriers and enclosures. It appears as a hidden remain enclosed in its wall, failing in its role of urban identity marker and losing this publicness opportunity.*

### Keywords

Publicness, resto, recinto.

*Publicness, remain, enclosure.*

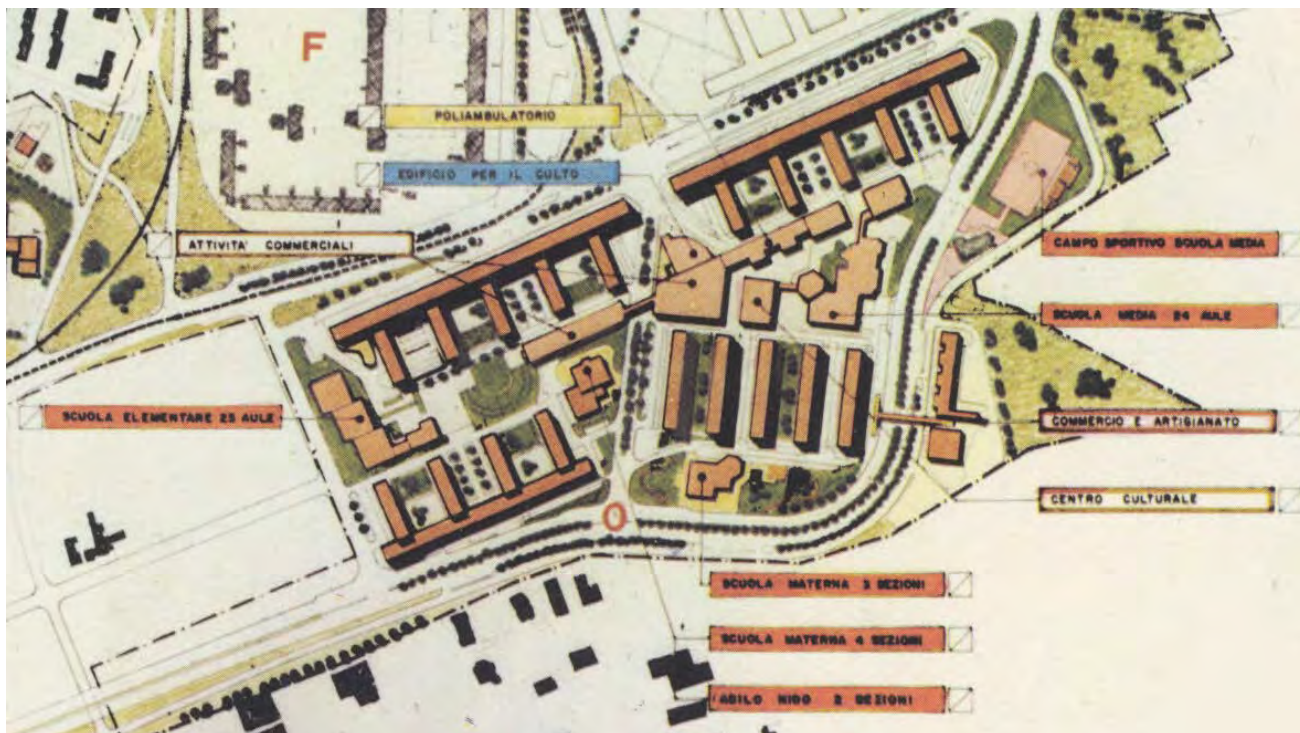
### Introduzione

Il presente contributo è parte del lavoro svolto nell'ambito della ricerca europea Push (Public Space in European Social Housing) inquadrata nel programma di ricerca *HERA Public Spaces: Culture and Integration in Europe 2019-2022* e condotta da quattro università partner europee: La University of Copenhagen in Danimarca, la Norwegian University of Life Sciences in Norvegia, la ETH di Zurigo in Svizzera e l'Università Federico II di Napoli in Italia. L'oggetto di indagine della ricerca, in linea con il programma in cui si inserisce, è lo spazio pubblico e il ruolo che questo svolge nelle relazioni sociali e nella costruzione di comunità in grado di condividere esperienze, idee e progetti nei quartieri di edilizia residenziale pubblica. Lo spazio fisico, quindi, è analizzato per il suo ruolo di attivatore di interazioni sociali, ovvero per la sua capacità di costruire *publicness*.

---

\* Il presente contributo è frutto di un lavoro condiviso. Grazia Pota è autrice dell'*Introduzione* e dei paragrafi 1 e 2; Giovangiuseppe Vannelli è autore dei paragrafi 3, 4 e delle *Conclusioni*.

GRAZIA POTA, GIOVANGIUSEPPE VANNELLI



1: Planimetria di progetto del Lotto O, Notiziario 11/87. Napoli 1981-1986 una città in trasformazione (1987).

A differenza dello spazio pubblico, luogo fisico e costruito ad uso comune, la *publicness* è un processo e una pratica collettiva che genera fenomeni di condivisione e scambio tra gli individui.

All'interno della ricerca Push, il concetto della *publicness* è studiato attraverso la sua declinazione in quattro categorie: democrazia, patrimonio, pratiche e politiche, informalità. Ciascuna delle quattro università partner approfondisce una categoria attraverso l'analisi sul campo in un quartiere di edilizia pubblica scelto come caso studio. Il caso studio dall'Università di Napoli è il Lotto O di Ponticelli, in cui la *publicness* è indagata rispetto al tema dell'informalità.

Costruito negli anni '80 successivamente al terremoto, il Lotto O si inserisce nel piano di ricostruzione post-terremoto PSER che attua in tempi brevi progetti già previsti anni prima dal Piano delle Periferie per la città di Napoli. Questo lotto rappresenta una unicità rispetto ai quartieri analizzati dalle altre università partner della ricerca per la sua natura di complesso di edilizia economica e popolare - pratica di intervento che non trova un esatto corrispettivo nelle altre città europee e che è spesso erroneamente accomunata al Social Housing, il quale però è socialmente più inclusivo del primo - e per la sua natura emergenziale essendo stato realizzato, di fatto, come quartiere di ricostruzione post-terremoto.

Nel presente contributo si vogliono indagare alcuni aspetti della *publicness* all'interno del Lotto O partendo dal caso della villa romana di C. Olius Ampliatus presente al suo interno e dimostrando quanto le pratiche di conservazione e gestione del patrimonio archeologico siano emblematiche rispetto alle politiche attuate più in generale nel quartiere e, a scala ancora più ampia, nella città metropolitana di Napoli.

## 1. Il Lotto O tra progetto e realizzazione

Il quartiere Lotto O è suddiviso in quattro sub-lotti, ognuno dei quali accoglie un complesso edilizio di tipologia in linea. Tre dei quattro sub-lotti sono costituiti da complessi di edifici composti insieme a formare un'unica megastruttura a pettine mentre il quarto sub-lotto accoglie un complesso di cinque edifici a stecca ordinati in parallelo. I quattro sub-lotti sono relazionati tra loro mediante una fascia centrale di attrezzature a servizio delle residenze. Secondo il progetto originario, la fascia dei servizi avrebbe dovuto ospitare attività commerciali, una chiesa, un poliambulatorio, un centro culturale e tre scuole. Inoltre, in un'area più a sud, nel sub-lotto quattro, era prevista una quarta sede scolastica. A metà degli anni '80, durante la costruzione del lotto, in corrispondenza del sub-lotto quattro furono rinvenuti dei resti archeologici sepolti dall'eruzione del Vesuvio del 79 d.C. Parte dei resti furono riportati alla luce trasformando l'area destinata alla scuola in un'area archeologica dove oggi è possibile visitare la villa rustica romana di Caius Olius Ampliatus.

Delle attrezzature costruite nella fascia centrale del lotto, quelle attualmente in funzione sono la chiesa, parte del poliambulatorio, che ospita l'ASL, e una delle tre scuole, che accoglie al suo interno i primi tre gradi di istruzione. Una parte dell'edificio inizialmente destinato a poliambulatorio, inoltre, accoglie alcune abitazioni, messe a disposizione inizialmente come alloggi temporanei e mai più abbandonati. L'edificio destinato alle attività commerciali, nonostante ospiti piccole attività, verte in uno stato di degrado. Anche la scuola media, che dopo alcuni anni di attività fu destinata al progetto *Città dei Bambini*, ancora non realizzato, verte in uno stato di disuso e abbandono da oltre venti anni.

Il quartiere progettato quindi appare ben diverso da quello realizzato in cui molte attrezzature sembrano destinate a diventare rovine a causa del disuso, inficiando sulla percezione di sicurezza dell'intera area e indebolendo le possibilità di *publicness*.

## 2. *Publicness* negata tra barriere e recinti

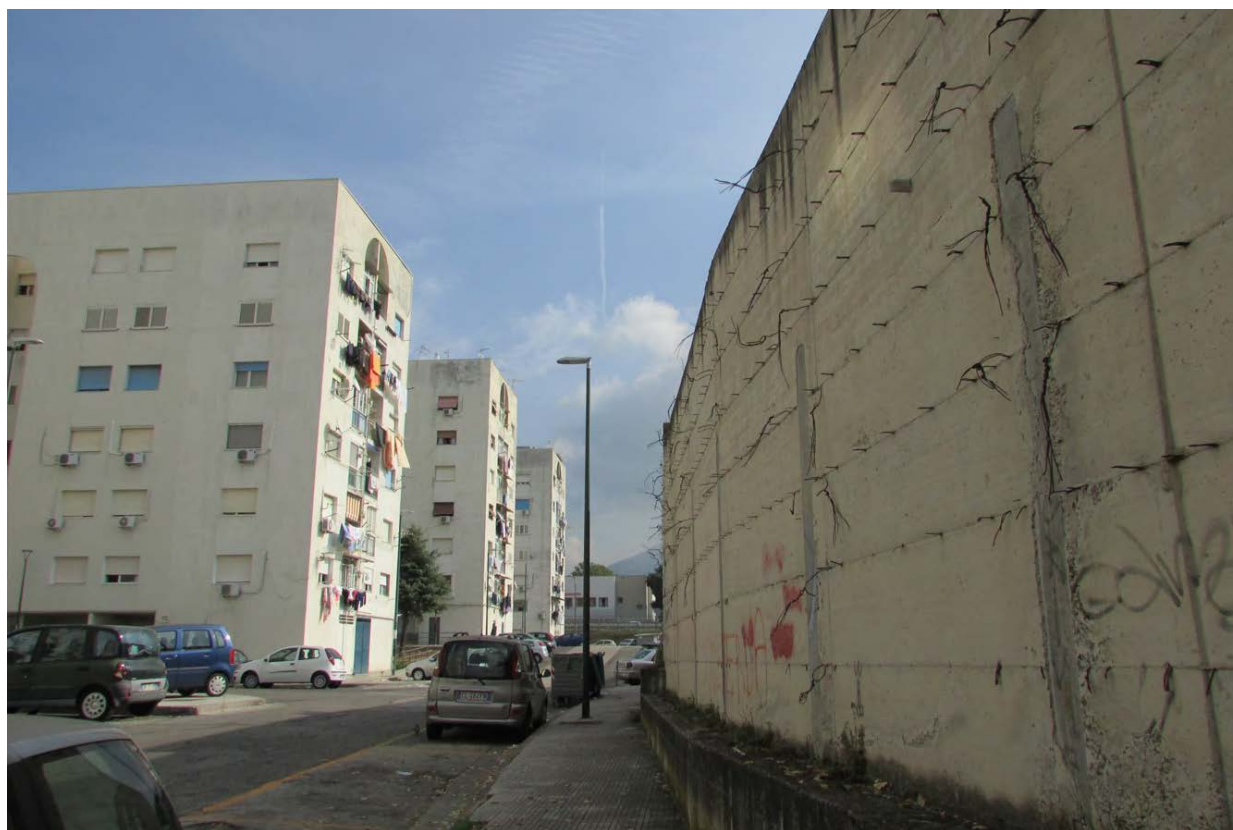
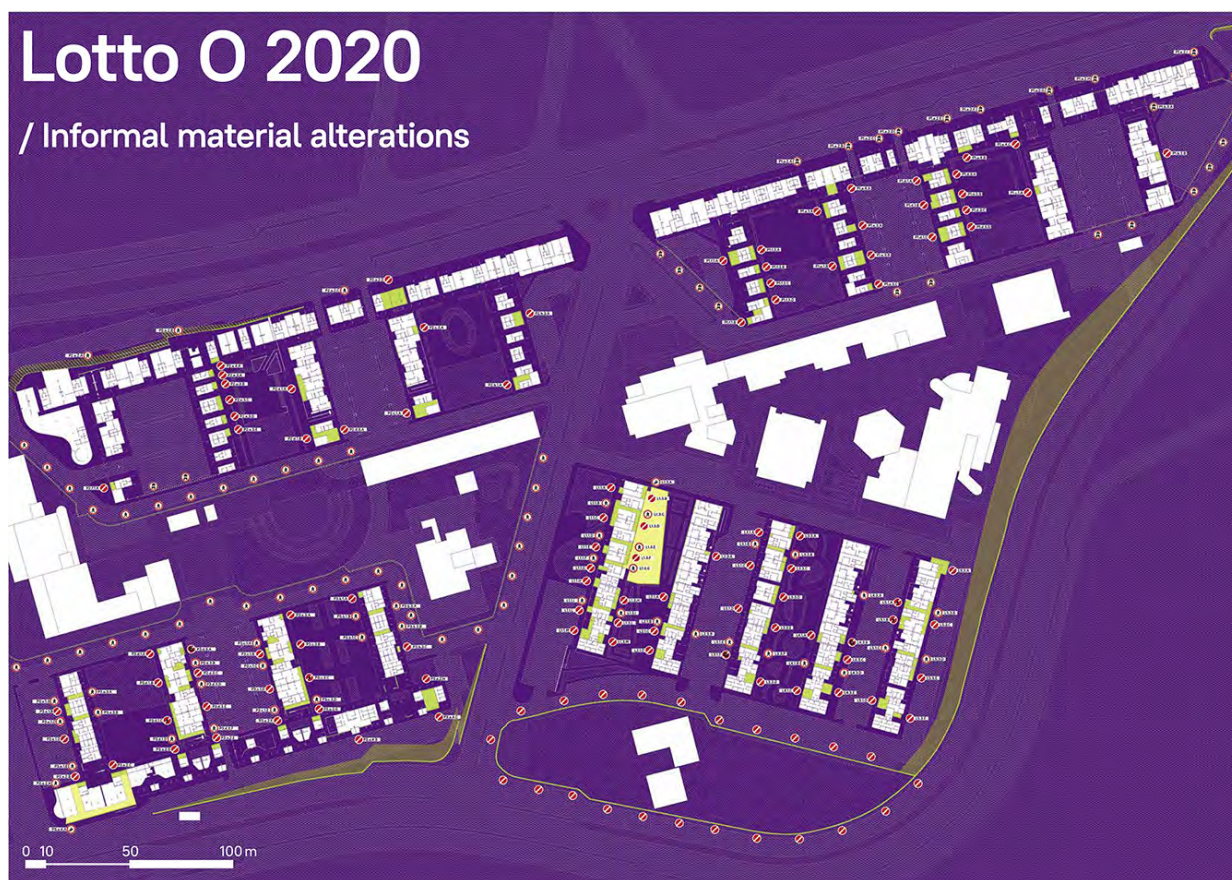
Alle condizioni d'uso, o meglio di disuso, delle attrezzature si somma un'altra questione legata all'utilizzo di dispositivi spaziali, fisici e non, formali e informali, che limitano l'accessibilità a molte aree del quartiere. Da questo punto di vista la condizione della villa romana è emblematica. Nonostante questa dia il nome alla strada che circonda il lotto, la presenza della villa non è percepibile dall'esterno perché circondata da un alto muro in calcestruzzo. Il muro impedisce la vista dalle strade circostanti verso la villa, dall'interno della villa verso il panorama sulla città, dalle abitazioni in prossimità verso la villa e il panorama. Attraverso questo dispositivo, quindi, tre elementi – la strada, le abitazioni e la villa – perdono relazioni e qualità spaziali.

Il muro, preceduto negli anni da una recinzione che lasciava intravedere il suo contenuto, nasce per mettere in sicurezza ciò che c'è dentro dal vandalismo verificatosi negli anni precedenti la costruzione della recinzione e proseguito anche dopo. Nonostante l'essenza di dispositivo di controllo, il muro diviene esso stesso causa della riduzione del senso di sicurezza, privando i cittadini dello spazio pubblico che diventa qualcosa di estraneo alla comunità la quale, di conseguenza, assume un atteggiamento non curante, se non ostile, nei suoi confronti. Il dispositivo spaziale del recinto diventa causa dello stesso fenomeno che tenta di combattere.

Questa condizione è emblematica rispetto a quanto avviene nel resto del quartiere dove le attrezzature pubbliche, siano esse in disuso come nel caso dell'area della Città dei Bambini, siano esse in uso come nel caso del complesso scolastico, sono completamente recintate sempre per ragioni di sicurezza.



GRAZIA POTA, GIOVANGIUSEPPE VANNELLI



2: Recinti e barriere. PuSH – Public Space in European Social Housing. Research Exhibition Issue #2: Publicness and Informality. University of Naples Federico II, 27-29 Gennaio 2020.  
3: Il muro della villa romana e le residenze limitrofe (Marilena Prisco).

Così le aree aperte tra le attrezzature diventano inaccessibili, le uniche aree fruibili restano quelle limitrofe alle residenze e lo spazio pubblico tra queste è completamente privatizzato. Fenomeno simile avviene anche nei sub-lotti residenziali in cui diverse barriere puntuali, anche di natura informale, privatizzano spazi originariamente pensati come pubblici e soprattutto come dispositivi di ricucitura tra le parti, finendo con il negare la permeabilità al piano terra che era propria del progetto originario. La loro privatizzazione causa la segregazione delle aree risultanti e la conseguente riduzione della percezione di sicurezza inficiando anche in questo caso sulle occasioni di *publicness* dello spazio che restano negate.

### 3. Il recinto: dispositivo conformativo per un *drosscape* periurbano

«È necessario ridefinire al massimo livello di astrazione la nozione di recinto, ponendola in relazione con quella, altrettanto astratta, di territorio. “Recinto” è tutto ciò che costituisce il territorio attraverso la pura funzione di impedire l’attraversamento. Non necessariamente l’attraversamento di un corpo fisico, eventualmente quello dello sguardo, o di una legislazione. Questa definizione in termini di “pura funzione” (ma altre funzioni spesso si sovrappongono) è quella che ci permette di sussumere sotto un’unica nozione oggetti apparentemente diversi: dal tripudio del dispotismo della Grande Muraglia alla modestia anonima, ma ancor più territorializzante, di un avviso che comunica al pubblico: “*White only*”» [Cerri, Giovannoli, Neeff 1979, 7]. Recinto e territorio, impedimento fisico e immateriale: allorché il tema è la *publicness* nel quartiere Ponticelli, le due coppie sopracitate risultano essere capaci di informare una riflessione che della *publicness* indaga le possibilità spaziali e relazionali. La ‘pura funzione di impedimento’ diviene elemento costitutivo di un paesaggio periurbano fatto di esclusioni continue: il recinto da dispositivo di «riconoscimento ed appropriazione collettiva» [Gregotti 1979, 6] diviene strumento di privazione e privatizzazione. Questa condizione ha condotto a quello che chiameremo ‘il paradosso del recinto’: i recinti si escludono vicendevolmente determinando una privazione di senso dello spazio esterno e del recinto stesso.

Così, il recinto ha assunto il ruolo di dispositivo conformativo di un *drosscape* [Berger 2006] periurbano: un paesaggio frammentato, incoerente, generico, incapace di generare città.

Questo scenario si complica ulteriormente se si considera che ai recinti fisici vanno aggiunti quei recinti connotati da una ‘modestia anonima, ma ancor più territorializzante’ che fortemente alterano la percezione dei luoghi in relazione al parametro della *publicness*: quelle barriere fisiche e non che impediscono e regolano gli attraversamenti.

Risulta dunque assai complesso e stratificato il ‘palinsesto di recinti’ – formali ed informali, materiali ed immateriali – che ha progressivamente alterato il paesaggio rurale immediatamente ad est della città di Napoli: un brano di città in estensione interpretabile solo mediante una lettura non più per parti ma per *layers* [Stendardo 2013]. L’originario palinsesto è risultato stravolto da interventi che in ragione di una ricerca della rapidità di intervento – talvolta in risposta a condizioni emergenziali, come nel caso del Lotto O – e mediante la pratica della *zoning* hanno strutturato un paesaggio periurbano descrivibile come una «geografia del *drosscape*» [Bocchi 2017, 21].

### 4. La rovina: occasione di *publicness* rifiutata

«Se lo scarto porta con sé l’idea di un giudizio [...] al contrario il resto non risulta necessariamente come l’esito di un rifiuto, non è stato escluso ma semplicemente avanza, risultato di un surplus generato dal sistema» [Menziotti 2016, 548]. Più che di un paesaggio

di scarti risulta opportuno parlare di un paesaggio di scarto fatto di resti; laddove il giudizio non vuole riguardare le singole tessere del «mosaico di recinti» [Nobile 2014, 37] bensì la loro risultante complessiva. Sebbene un mosaico sia fatto di tessere autonome, perimetrare, definite in sé, la disposizione di queste tessere fa riferimento ad un disegno complessivo che trova ragion d'essere solo nell'esistenza di relazioni molteplici tra le diverse parti. Il paesaggio di Ponticelli, poiché di scarto, sembra esser costituito da tessere appartenenti a mosaici differenti e che dunque risultano autonome e non dialoganti, tutti resti, surplus generati da sistemi diversi.

Sebbene il resto rimandi per definizione «a un'idea di completamento, contiene la dimensione del frammento, della mancanza [determinando una condizione per cui] si presta ad essere riassorbito, riutilizzato» [Menziotti 2016, 548], quando esso è perimetrato da un recinto e circondato da altri recinti che contengono altri resti, quei naturali processi metabolici dell'organismo urbano che ne avrebbero determinato una riappropriazione risultano impediti. Il caso studio del Lotto O a Ponticelli è emblematico di quanto sinora descritto e ciò è rafforzato da un'inaspettata presenza. Tra i recinti e le barriere che definiscono la notevole segregazione spaziale che connota questo territorio vi è un muro in cemento alto circa 5 metri. La toponomastica, come spesso accade, fornisce indizi utili alla comprensione della storia dei luoghi. La via della Villa Romana – che si fa anch'essa recinto per le relazioni topografiche che instaura con il lotto O – curva ad accogliere nella sua ansa questo recinto che cela al suo interno la villa romana C. Olius Ampliatus.

Questa antica rovina, immersa in un paesaggio di resti, non trova sistemi unitari a cui far riferimento e diviene anch'essa rifiuto: un resto perimetrato ed escluso che racconta del sopracitato 'paradosso del recinto'. Per tale condizione, nella contemporanea città in estensione, dove spesso si rintracciano frammenti archeologici, più che mai si «aspira al passaggio da una tutela di resistenza, perseguita prevalentemente attraverso un regime vincolistico, a una tutela da attuarsi attraverso un progetto di paesaggio [...] che immetta il *layer* dell'archeologia in un ben più ampio contesto di relazioni formali, oltre che d'uso» [Stendardo, De Simone, Spera 2014, 325].

Quello del Lotto O non è un caso isolato di rinvenimento di strati antichi di città riemersi non per programmatiche campagne di scavi bensì per sopraggiunte intersezioni tra il layer dell'archeologia e quello della città in estensione. Tra gli altri, due casi che si ritiene siano di interesse sono la villa romana di Tor Bella Monaca (RM) e le terme romane a Pollena Trocchia (NA).

Osservando il caso romano, rispetto al progetto previsto dal *Piano di Zona 22 – Tor Bella Monaca*, il sito archeologico dal 2014 risulta un'area non edificata definita da terreno di riporto impiegato a ricoprire i resti della villa romana. In questo caso non è il recinto il dispositivo preposto alla negazione del bene archeologico bensì una duna di terreno che determina l'esclusione dal sistema urbano sia del patrimonio archeologico sia del sistema verde. Anche in questo sistema di *massive housing* - che pone non pochi problemi di carattere sociale – l'assenza di relazione tra i due *layers* determina lo spreco di un'occasione di *publicness* che proviene dal sottosuolo.

Nel caso delle terme romane rinvenute nella città metropolitana di Napoli, alle pendici del Vesuvio, la vicenda è ancor più complessa. Il patrimonio archeologico, in parte obliterato nel 1988 durante la costruzione degli edifici residenziali che ne hanno permesso il rinvenimento, è stato successivamente oggetto di una tentata demolizione e poi, fino al 2006, occultato da una discarica abusiva. Il sito ad oggi risulta perimetrato da recinzioni, disarticolandosi tra edifici di *massive housing*. Indifferenti risultano essere quegli spazi della *publicness* che



nell'intorno fungono da attrattori per un'ampia comunità locale che usufruisce delle attrezzature sportive totalmente ignara del patrimonio presente nel sito data l'assenza di integrazione e valorizzazione.

Si può comprendere come il rapporto tra il dilagante layer della città in estensione e il riaffiorante *layer* della città archeologica sia tanto complesso quanto necessario da indagare. I casi citati dimostrano come nei paesaggi periurbani questa condizione di contatto tra questi due strati del palinsesto abbiano riscontrato un medesimo atteggiamento di rifiuto. Le operazioni condotte a Ponticelli, a Pollena Trocchia e a Tor Bella Monaca raccontano come la rovina sia stata percepita quale inconveniente per lo sviluppo urbano delle nostre generiche – nel senso koohlaassiano – periferie che, non cogliendo le occasioni offerte dal palinsesto, hanno acuito la conformazione di mosaici urbani definiti da parti non dialoganti, da tessere non appartenenti allo stesso disegno.

Così, in questi contesti formati da resti, le rovine divengono occasioni mancate per la definizione di luoghi della *publicness* configurandosi forse come i più gravosi frammenti di questi *drosscapes* periurbani.



4: Vista interna della villa romana C. Olius Ampliatus. Le residenze sovrastano il recinto contenente gli scavi, e sullo sfondo il Vesuvio (Giovangiuseppe Vannelli).



5: L'ospedale da campo 'temporaneo' allestito per l'emergenza sanitaria Covid (Giovangiuseppe Vannelli).

## Conclusioni

«Quando lo scarto e il rifiuto entrano in contatto con 'il rispettabile e il pregiato', gli esiti pervasivi di questa perdita di controllo del processo mettono in crisi la città e la razionalità stessa della separazione tra "ciò che ha valore da ciò che non ne ha"» [Gasparrini 2017, 131]. I siti archeologici sopracitati dimostrano come in un paesaggio periurbano di resti, le rovine perdano il loro valore perché non trovano relazioni capaci di rinvigorirne il senso e l'attualità. Se è vero che «le rovine esistono attraverso lo sguardo che si posa su di esse» [Augé 2004, 41], allora la troppo frequente condizione di «ingabbiamento forzato in recinti monofunzionali» [Di Palma 2019, 11] in virtù di un pervasivo atteggiamento garantista rispetto alla complessità del reale [Manieri 2010] diviene premessa per la svalutazione stessa del patrimonio. Questi siti archeologici da rovine capaci di fornire il senso del tempo [Augé 2004] divengono residui [Clément 2005] senza tempo. «Reintegrare il sito alla vita attribuendo continuità di uso tra la città archeologica e la città abitata, è la migliore maniera per conservare la prima e dinamizzare la seconda» [Tejedor Cabrera 2010, 1]. Dunque il recinto – formale e informale, materiale e immateriale - è il dispositivo sul quale intervenire per innescare processi di rigenerazione di un paesaggio periurbano che risulta classificabile come *drosscape*. In questo contesto dove con vigore si fa concreta la «piaga dei vuoti di confine» [Jacobs 1961, 257], la rovina della villa C. Olius Ampliatus rappresenta un'occasione che sembra dimenticata perché celata da un recinto. Inoltre, il sito archeologico di Via della Villa Romana è un caso esemplare per comprendere le complesse relazioni che si definiscono tra i diversi *layers* della città contemporanea nella quale riaffiorano segni



[Ferlenga 2014, 298] della città antica offrendosi come pretesti per una *publicness* che trova ormai spazio solo, e con difficoltà, nel «suolo generico» [Jacobs 1961, 262] pressoché coincidente con quello infrastrutturale, quello escluso tra i recinti.

«I recinti che perimetrano oggi aree esclusive del passato, [...] potrebbero diventare dei limiti frastagliati, che si riconfigurano da un progetto ad un altro, improntati [...] alla negoziazione, alle relazioni giuridiche, politiche, diplomatiche, e anche - soprattutto - al dialogo con i vicini, allo scambio, alla conversazione» [Ricci 2006, 147]. Dialogo, scambio e conversazione risultano essere i grandi assenti in questo territorio per il quale il caso della villa è solo un emblematico esempio, testimone di un atteggiamento generalizzabile alla scala territoriale che si esplicita in una delle premesse: Ponticelli è un paesaggio di scarto più che di scarti.

La recente pandemia da Covid-19 ha determinato una condizione di emergenza sanitaria globale che ha riscontrato risposte di vario genere. Così come a seguito del terremoto dell'80, in ragione del mito della velocità, a Ponticelli si costruirono complessi di *massive housing* che hanno improvvisamente e drasticamente alterarono il paesaggio agricolo, così oggi in prossimità del Lotto O, alle spalle del nuovo Ospedale del Mare, è stato costruito un ospedale da campo per l'emergenza sanitaria in corso.

Ancora una volta, ciò che avrebbe dovuto essere temporaneo, consuma suolo, lo rende impermeabile e costituisce l'ennesimo 'surplus generato dal sistema' che si aggiunge al fragile territorio periurbano di Ponticelli. Ciò che si evince è il complesso rapporto che insiste tra temporaneità e permanenza in questo territorio, laddove quello che dovrebbe nascere come temporaneo diviene permanente, gravando su una periferia che ne risulta sempre più indebolita, mentre ciò che ha un valore intrinseco di permanenza, viene dimenticato e svalutato senza così riuscire a creare in nessuna delle due condizioni spazio per la *publicness*.

Si ritiene che questa condizione di paradosso, anzitutto politica e poi progettuale, possa trovare una possibilità di riscatto in un '*drosscape* fatto di resti' solo a partire da un'attenta interpretazione delle attuali relazioni sociali e spaziali che 'informano' i luoghi della *publicness*. Questa rete complessa e difficilmente visibile si intesse intorno a quei resti urbani che possono modificare i rigidi output dello *zoning* solo mediante un ripensamento dei margini del "palinsesto di recinti": tra questi, anzitutto quello della villa romana.

## Bibliografia

- La nuova Ponticelli e la città orientale. Dai programmi alle realizzazioni (1989), a cura di A. Monaco, s.l., s.n.
- La ricostruzione a Napoli (1982), Napoli, Urbanistica Informazioni.
- AUGÉ, M. (2004). *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino, Bollati Boringhieri.
- BERGER, A. (2006). *Drosscape: Wasting land in urban America*, New York, Princeton Architectural Press.
- BOCCHI, R. (2017). *Progetto di nuovi cicli di vita per i territori italiani del XXI secolo*, in *Re-Cycle Italy. Atlante*, a cura di L. Fabian, S. Munarin, Siracusa, Letterventidue, pp. 7-10.
- CERRI, P., GIOVANNOLI R., NEEFF, F. (1979). (*Recinti*), in «Rassegna», n. 1, pp. 7-32.
- CLÉMENT, G. (2016). *Manifesto del terzo paesaggio*, Macerata, Quodlibet.
- DI PALMA, B. (2019). *L'intermittenza dell'architettura. Teoria e progetti sui luoghi dell'archeologia*, Gubbio, ANCSA – Ass. Naz. Centri Storico-Artistici.
- FERLENGA, A. (2017). *Segni*, in *Paesaggi di rovine. Paesaggi rovinati*, a cura di A. Capuano, Macerata, Quodlibet, pp. 291-301.
- GASPARRINI, C. (2017). *Recycling drosscapes in Europe*, in *Re-Cycle Italy. Atlante*, a cura di L. Fabian, S. Munarin, Siracusa, Letterventidue, pp. 5-13.
- GREGOTTI, V. (1979). *Editoriale*, in «Rassegna», n. 1, pp. 5-7.
- JACOBS, J. (1961). *The Death and life of Great American Cities*, New York, Vintage Books.

GRAZIA POTA, GIOVANGIUSEPPE VANNELLI

MENZIETTI, G. (2016). *Resto*, in *Recycled Theory. Dizionario illustrato*, a cura di S. Marini, G. Corbellini, Macerata, Quodlibet, pp. 547-554.

NOBILE, M. L. (2014). *Recintare*, in «Bloom», n. 20, pp. 34-40.

RICCI, A. (2006). *Attorno alla nuda pietra*, Roma, Donzelli Editore.

STENDARDO, L. (2013). *Dalla città per parti alla città per layers*, in *Forme a venire. La città in estensione nel territorio campano*, a cura di F. Rispoli, Roma, Gangemi Editore, pp. 69-78.

STENDARDO, L., DE SIMONE A., SPERA, R. (2014). *Archeologia diffusa e città in estensione. La cosiddetta Villa di Augusto a Somma Vesuviana e il progetto del paesaggio contemporaneo*, in *Attualità delle aree archeologiche. Esperienze proposte*, a cura di A. Centroni, M.G. Filetici, Roma, Gangemi Editore, pp. 323-329.

TEJEDOR CABRERA, A. (2010). *El tiempo y el paisaje*, in «luav giornale dell'Università», n. 91, p. 1.

### **Sitografia**

[www.pushousing.eu](http://www.pushousing.eu) (luglio 2020)

[http://www.treccani.it/enciclopedia/attualita-dell-archeologia-urbana\\_%28XXI-Secolo%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/attualita-dell-archeologia-urbana_%28XXI-Secolo%29/) (luglio 2020)

## ***Strumenti e metodologie per la lettura del tessuto edilizio del centro storico di Ascoli Piceno***

### *Reading the urban fabric of the historic center of Ascoli Piceno: tools and methodologies*

**FRANCESCO DI LORENZO**

MiBACT - Direzione regionale Musei Umbria

#### **Abstract**

*Il contributo illustra i risultati di una ricerca sul centro storico di Ascoli Piceno mirata a comprendere le caratteristiche di un tessuto edilizio le cui dinamiche di formazione hanno configurato un palinsesto del tutto originale, fatto di linguaggi architettonici e di tecniche edilizie, leggibile sia nelle tessiture murarie che nella morfologia degli isolati.*

*This paper features the results of a research about the historic center of Ascoli Piceno. The study aims at recognizing the characteristics of the urban building fabric whose development processes shaped a peculiar palimpsest made of architectural languages and building techniques, displayed both on stonework textures and on the urban lots' morphology.*

#### **Keywords**

impianto romano, tessuto edilizio, stratificazione.  
*Roman urban layout, urban fabric, layering.*

#### **Introduzione**

Nel capitolo intitolato *La piazza di Ascoli Piceno* del suo *Terre d'Italia* [Brandi 1991, 285], Cesare Brandi afferma che «Ascoli non ha un palazzo, ma cento palazzi d'un livello, d'una qualità, d'una signorilità indubitabile», ponendo l'accento sul complesso di sistemi edilizi che definiscono in maniera quanto mai organica l'ambiente urbano, caratterizzato dal sovrapporsi di linguaggi architettonici e di stratificazioni edilizie.

Come in altre città storiche, infatti, i palazzi di Ascoli formano un insieme fisico di complessi architettonici di grandi e piccole dimensioni, di carattere pubblico e privato, civile e religioso, che insieme a giardini, orti, strade, piazze, vie e *rue* scandiscono la morfologia dell'aggregato urbano.

Questo contributo intende descrivere la varietà di approcci messa in campo in una ricerca incentrata sulle dinamiche di formazione e di sviluppo dell'edilizia privata del centro di Ascoli Piceno. Informazioni desunte dall'osservazione diretta del costruito sono state interpolate a dati di natura storiografica, archeologica ed archivistica. Ne sono scaturite considerazioni dapprima alla scala urbana, con la definizione di un quadro generale sulle trasformazioni della città nei secoli e ipotesi riguardo alla consistenza del costruito. Uno studio approfondito ha poi riguardato specifici isolati o singole unità edilizie, indagati nella loro consistenza materiale, allo scopo di identificare meccanismi di modifica architettonica validi per il tessuto urbano di tutto il centro storico.

## 1. La metodologia di ricerca

Il lavoro di ricerca ha seguito il solco delle sperimentazioni sulle teorie della *forma urbana*, integrando le analisi morfologiche con informazioni provenienti da fonti archeologiche, archivistiche, cartografiche, iconografiche e storiografiche, che hanno in definitiva costituito il materiale di supporto allo studio del manufatto nella sua consistenza fisica, osservabile e rilevabile.

Dapprima sono state effettuate analisi a scala urbana funzionali alla definizione della forma di Ascoli nei diversi periodi storici, basandosi sull'individuazione di 'poli', 'percorsi', 'tessuti' ed 'organismi speciali', così come definiti dalla scuola dei 'muratoriani'. Infine sono stati selezionati alcuni isolati o edifici singoli del centro storico, ed osservati nei loro valori formali, proporzionali e strutturali.

## 2. La ricostruzione dell'impianto romano di *Asculum*

In una ricerca che si pone come obiettivo quello di comprendere le dinamiche di sviluppo del costruito di una città storica, risulta fondamentale definire l'impianto urbanistico originario che, ad Ascoli, corrisponde al piano programmatico predisposto dai romani per la pianificazione di *Asculum*, tra l'era repubblicana e quella imperiale [Giorgi 2005, 213-222; Pasquinucci 1975, 124-134]. Tale piano definisce la scansione degli isolati cittadini e fissa le destinazioni d'uso di interi settori urbani, perdurando oggi come disegno urbanistico percepibile, le cui emergenze strutturali sono però, nella maggior parte dei casi, meno evidenti poiché perdute, trasformate o inglobate da successive fasi edilizie.

La topografia di *Asculum* è stata ricostruita fissando i percorsi dei cardini e dei decumani su resti archeologici documentati di edifici e di strade romane. L'asse del *decumanus maximus*, è stato ricomposto collegando con una linea retta il passaggio dell'antica via Salaria attraverso i fornicelli della porta Romana con i resti di basolato rinvenuti lungo corso Mazzini [Pasquinucci-Profumo 2014, 139].

Tratti di una strada romana rinvenuti in piazza Arringo, permettono di identificare posizione e giacitura di un secondo decumano, che corrisponde al tracciato dell'attuale corso Vittorio Emanuele [Pasquinucci-Profumo 2014, 140-141], parallelo al decumano principale ma distante 162,5 m circa, corrispondenti a due *actus*. Il terzo decumano cittadino si trova, alla stessa distanza, a nord del decumano massimo, in corrispondenza dell'attuale via delle Canterine.

I tre decumani definiscono i limiti della pianificazione e costituiscono l'ossatura del piano programmatico di Ascoli, all'interno del quale si inseriscono gli isolati e le maggiori strutture urbane, attraverso un'edificazione per fasi successive che non esclude varianti esecutive.

L'orientamento e il posizionamento del cardo, è ricavabile dagli scavi eseguiti sotto il palazzo dei Capitani, che restituiscono strutture in linea con la pavimentazione stradale romana presente sotto quella moderna [Profumo 2009, 512].

L'incrocio tra cardo e decumano avviene nel centro cittadino, in corrispondenza di piazza del Popolo, dove è documentata già dall'epoca repubblicana un'importante area pubblica, tradizionalmente identificata col Foro cittadino. La presenza di un importante nodo urbano, seppure testimoniato da scarsi resti archeologici, è avvalorata soprattutto dal perdurare del luogo come importante area pubblica.

Completando il reticolo di due *actus*, estendendolo su tutta la superficie del centro storico, notiamo ulteriori corrispondenze, soprattutto nella collocazione delle strutture pubbliche.



1: La ricostruzione dell'impianto romano di Asculum, con la scansione degli isolati sulla base della mappa urbana di Ascoli del catasto Pio-Gregoriano. Fonte: autore.

### 3. Sintesi dei casi-studio

L'aggregato lungo corso Mazzini, compreso tra via della Fortezza e rua Sgariglia, presenta le caratteristiche morfologiche di un complesso palaziale sviluppato su un lotto a corte medievale. La costruzione di due torri di epoca comunale (XI sec.), riconoscibili dallo spessore e dal paramento esterno della muratura, con blocchi di grandi dimensioni nella fascia basamentale, ha comportato lo scardinamento della maglia viaria, con l'avanzamento dei due corpi di fabbrica sulla piazza antistante, nel tentativo garantire una visuale più ampia sulle strade vicine.

Le originarie unità edilizie sono rifuse intorno al Trecento, a formare un vero e proprio palazzetto medievale, secondo una tendenza agli accorpamenti che caratterizza tutto il secolo; ciò è testimoniato dalla foggia delle bucatore archivoltate visibili a circa 4 m dal livello del terreno, successivamente tamponate.

Tra Cinquecento e Seicento, nell'epoca in cui si forma un'identità architettonica cittadina, allineata ai gusti dello Stato Pontificio, si assiste ad ulteriori accorpamenti e alla codifica in senso nobiliare della facciata su corso Mazzini, con il rinnovo delle bucatore e la sopraelevazione di un livello, visibile dalla differente pezzatura dei conci dell'ultimo piano. Due delle originarie vie vicinali sono 'incasate', divenendo gli androni dei nuovi palazzi, ai quali si accede tramite ampi portali con cornici bugnate, tipici del XVI e XVII secolo ascolano.



Successivamente sono aggiunti nuovi e ampi anditi per le botteghe al piano terra ed edificati i cortili loggiati. Queste modifiche risalgono con tutta probabilità all'epoca contemporanea, dato che non risultano visibili nella veduta di Ascoli Piceno del Mortier-Ferretti (1701), elaborata sulla base dell'originale disegnata nel 1646 dal cartografo Emidio Ferretti.

L'isolato in rua d'Argillano insiste su un'*insula* che resta inedita fino all'epoca comunale quando, da un insieme di aggregati sparsi circondati da terre coltivate [Saladini 1974, 131], l'insediamento di Ascoli si condensa in un tessuto più compatto, fatto di abitazioni in pietra, espressione del potere di una classe di commercianti piuttosto dinamica.

Intorno al X-XI secolo l'edificazione della chiesa di San Cristoforo lungo corso Mazzini innesca il processo di edificazione su rua d'Argillano, con il susseguirsi di modeste abitazioni con orto o con corte retrostante. Le indagini sulle murature hanno restituito attacchi a terra con resti di murature in conci squadrate che, per caratteristiche costruttive, possono essere ricondotte alla prima epoca comunale. Le distanze minime tra i setti murari principali, che suddividono le unità edilizie (dai 3 ai 6 m), testimoniano di questa fitta edificazione. Anche le descrizioni dei beni contenute nei catasti descrittivi storici di Ascoli<sup>1</sup>, dei quali i più antichi risalgono al 1381 [Angelini Rota-Varese 1943, 43] e ai primi decenni del '400, restituiscono l'immagine di un quartiere molto popolato.



2: Analisi morfologica, analisi delle apparecchiature murarie e analisi degli elementi architettonici di rua d'Argillano.

<sup>1</sup> Ascoli Piceno, Archivio di Stato, Archivio Storico del Comune di Ascoli, *Catasti*, Regg. 2 e 6.

Per tutto l'Ottocento è documentata una decisa attività edilizia di iniziativa privata volta alla modifica degli impianti planimetrici e volumetrici, fino alla ridefinizione architettonica dei prospetti. Così come in tutta la città, alla fine del XIX secolo anche le case in rua d'Argillano mostravano infatti i segni delle stratificazioni edilizie, con fronti che apparivano assai eterogenei. Il vaglio dei documenti riguardanti le commissioni edilizie e di Pubblico Ornato, operanti in quegli anni, restituisce un campionario ampio di interventi, giustificati spesso da necessità di ordinare e di migliorare le condizioni igieniche, effettuati spesso con la logica dell'intervento in stile; spicca tra questi l'inserimento di nuovi portali con arco a tutto sesto lungo rua d'Argillano<sup>2</sup>.

Un edificio che è invece sfuggito al processo di inglobamento è il così detto 'palazzetto longobardo', nel quartiere di San Giacomo, che fa mostra della torre più alta fra quelle ancora svettanti in città (circa 34,5 m). Il basamento della torre è caratterizzato da grossi elementi di reimpiego di epoca romana, recuperati probabilmente dal vicino anfiteatro. A circa 4 metri dal livello del terreno, la muratura cambia e si compone di conci più minuti, disposti su filari meno regolari. Lo spessore della muratura, di circa 1,5 m all'attacco a terra, diminuisce gradualmente man mano che ci si avvicina al colmo, un accorgimento statico allo scopo di creare uno zoccolo massiccio che offrisse un buon ancoraggio al terreno. L'accesso alla torre dalla strada avviene tramite una piccola Porta del Morto, sul cui architrave è riproposto lo stesso motivo del triangolo che sormonta la porta del Battistero di San Giovanni, in piazza Arringo, riedificato in quegli anni.

Un'altra accortezza di natura statica è rappresentata dal mancato ammorsamento tra le murature della torre e quelle della casa associata; lo spazio di 2-3 cm che distanzia i due corpi serve infatti ad evitare il fenomeno di martellamento in caso di terremoto. L'apparecchiatura muraria che caratterizza la casa, con blocchi in travertino, appare di buona fattura ma non accurata come quella della torre.

Il complesso deve essere sorto, tra XI e XII secolo, nella semplice combinazione casa e torre, una conformazione tipica del tessuto edilizio ascolano e che comincia ad affermarsi dall'XI secolo come risultato del costante clima di conflitto tra famiglie [Sestili-Torsani 1975, 37]. Tali manufatti segnano il panorama come elemento familiare per la cittadinanza, che le riconosce come immagine-simbolo da conservare, tanto che quasi fino all'avvento dell'Unità d'Italia la loro distruzione deve essere autorizzata dal Consiglio cittadino. All'edificio originario si sono addossati, con gli anni, altri corpi, che vanno a saturare un isolato allungato tipico del quartiere sorto intorno a via dei Soderini. Le murature di queste aggiunte sono assai differenti, soprattutto nel prospetto a est, dove si utilizza una muratura mista con pezzi di laterizio e ciottoli di fiume, insieme a blocchi di travertino di differenti misure. Anche gli elementi stilistici, come le cornici delle finestre, richiamano ad un linguaggio più recente.

In via Cairoli, all'imbocco con piazza Ventidio Basso, vi è una testimonianza di palazzetto del tipo mercantile, frutto di una rifusione avvenuta nel 1509 di tre case, come mostra l'iscrizione sul portale. Queste abitazioni si conformavano come 'case semplici' ovvero strutture improntate alle dimensioni della cellula abitativa medievale (modulo 6x6 m), e possono essere viste come il 'tipo base' dell'edilizia residenziale ascolana, nate in epoca comunale (XI - XV secolo) come evoluzione nei materiali e nelle tecniche delle più umili dimore alto-medievali. L'analisi delle murature e delle discontinuità del profilo su strada, in particolar

<sup>2</sup> Ascoli Piceno, Archivio Storico Iconografico del Comune di Ascoli, *Commissione edilizia*, Cartt. 2, 3 e 5, 1888-1926, *Progetto relativo all'apertura di una porta in una casa in via d'Argillano*.

modo sul prospetto nord, dimostra che l'intervento cinquecentesco ha inglobato due delle tre unità, quelle a nord, un avanzamento su strada di circa 3,5 m. I lavori hanno permesso il raccordo con la facciata della terza unità, che sporgeva su strada per la presenza di una loggia mercantile, poi tamponata ma tuttora visibile. Il fronte su strada della terza unità è di 6 m, occupato da una loggia ad arco ogivale di ampiezza 4 m che poggia su piedritti eretti con grossi blocchi di reimpiego. La loggia stessa è verosimilmente edificata dapprima in legno, a seguito dell'insediamento di un mercante nei pressi della piazza che ospita un fiorente mercato, e successivamente riedificata in pietra nelle forme che possiamo apprezzare oggi. L'utilizzo dell'arco ogivale fa pensare ad una sua costruzione nel XIV secolo, a seguito della diffusione del gusto gotico in città. Nel Cinquecento avviene il definitivo accorpamento con la modifica degli elementi architettonici ad uniformare il prospetto.



3: Il processo edilizio di formazione del palazzetto in via Cairoli. Fonte: autore.





4: Analisi morfologica, analisi delle apparecchiature murarie e analisi degli elementi architettonici di Palazzo Lenti-Gallo. Fonte: autore.

Il palazzo Lenti-Gallo, con la facciata principale disegnata da Giuseppe Giosafatti, è uno dei pochi esempi di barocco ascolano che ha visto per la prima volta l'introduzione in città di elementi plastici derivati dal nuovo stile. L'edificio nasce dall'accorpamento di diverse unità edilizie su un precedente isolato a corte, che ricalca un'*insula* quadrata (2x2 *actus*). Intorno al XIII-XIV secolo, una serie di unità abitative con lotto 6x12 m (lotto 'alla gotica') vengono rifuse a creare una schiera di palazzetti medievali. Resti di questa fase sono visibili al primo livello dell'attuale muratura, che riutilizza elementi dei vecchi portali architravati con sistema di scarico a triangolo. Successivamente si opera la saturazione delle rue vicinali esistenti tra i corpi edilizi, sostituite da degli androni voltati a botte, creando dei veri e propri palazzi, visibili nella veduta del Mortier-Ferretti (1701) insieme ad una torre a base quadrata nell'angolo nord.est dell'isolato, successivamente demolita. La modifica in chiave barocca secondo il progetto di Giosafatti deve dunque essere avvenuta tra la fine del Seicento e i primi decenni del Settecento; l'architetto opera in chiave di aggiornamento delle facciate e di modifica degli interni, visto che si trova di fronte ad organismi già accorpati, riutilizzando gran parte del materiale recuperato dalla demolizione della torre. In corrispondenza dell'androne di

FRANCESCO DI LORENZO



5: Isolato in via Pozzo di Borgo - confronto tra planimetria attuale dei piani terra, veduta del Mortier-Ferretti (1704) - Catasto Pio-Gregoriano (primi anni del XIX secolo) ed Aggiornamento del 1932. Fonte: autore.

ingresso, Giosafatti posiziona un nuovo portale in forme classiche, aggettante sulla via con colonne doriche che sostengono un balconcino, mentre le vecchie aperture sono sostituite da ampie finestre decorate da cariatidi realizzate in stucco. Un nuovo piano è inoltre realizzato sopraelevando il vecchio organismo con una muratura in mattoni.

L'isolato in via Pozzo di Borgo rappresenta un interessante esempio di saturazione della corte interna attraverso l'edificazione, in pieno Novecento, di un cortile loggiato in stile manierista. I lavori sono testimoniati dalla modifica delle planimetrie registrate nelle mappe catastali di aggiornamento del catasto Pio-Gregoriano<sup>3</sup>. L'edificio appare infatti nella sua conformazione attuale solo dal 1932, dove è visibile il profilo del cortile nelle forme e nelle dimensioni attuali. Edificata ispirandosi ai cortili loggiati Cinquecenteschi della città, la struttura, su tre ordini di arcate a tutto sesto, presenta al primo piano volte a crociera. Negli stessi anni raggiungono molto probabilmente l'assetto attuale anche le facciate su via della Fortezza, a seguito dei lavori di sopraelevazione, visibili da un cambio di muratura tra primo e secondo livello.

## Conclusioni

La ricerca, della quale questo contributo ha delineato solo alcuni aspetti, ha messo in evidenza le qualità di un costruito storico che si configura come un tessuto connettivo unico sotto molti punti di vista, un palinsesto di prassi costruttive degno di essere indagato nei suoi aspetti formali e tecnici, fatto di stratificazioni che rendono le architetture di cui è composto dei 'pezzi' tanto autentici quanto irripetibili. I dati desunti hanno portato al ripensamento di alcune convinzioni consolidate circa il carattere dell'edilizia storica cittadina (la consistenza del costruito rispetto all'area urbana, la significativa quantità di aree inedificate, l'influenza del governo Pontificio sulle prassi costruttive, l'evidenza materiale dell'architettura medievale, ecc.) e hanno provato che la chiave di lettura per la comprensione dell'edilizia storica urbana, in tutti i suoi aspetti, non può che essere un approccio multidisciplinare.

<sup>3</sup> Ascoli Piceno, Archivio di Stato, *Ufficio Tecnico Erariale*, bb. e regg. 999 e ff. 4.477 di mappe.

**Bibliografia**

- ANGELINI ROTA, G., VARESE, P. (1942). *Il catasto ascolano del 1381*, in «Atti e Memorie della Regia Deputazione di Storia Patria», serie VI, vol. II, Monza, Tipografia sociale, pp. 43-147.
- BRANDI, C. (1991-2005). *Terre d'Italia*, Roma, Editori Riuniti.
- GIORGI, E. (2005). *Riflessioni sullo sviluppo urbano di Asculum*, in «OCNUS - Quaderni della Scuola di specializzazione in Archeologia», n.13, pp. 207-228.
- PASQUINUCCI, M. (1975). *Studio sull'urbanistica di Ascoli Piceno romana* in *Asculum I*, di U. Laffi, M. Pasquinucci, Pisa, Giardini Editori, pp. 3-147.
- PASQUINUCCI, M., PROFUMO, M.C. (2014). *Ascoli Piceno: la città e l'organizzazione dello spazio urbano*, in *Storia di Ascoli, I. Dai piceni all'epoca romana*, a cura di G. Paci, Ascoli Piceno, Librati, pp. 125-169.
- PROFUMO, M.C. (2009). *La topografia di Asculum. Nuovi dati*, in *ICHNIA 12 Omaggio a Nereo Alfieri*, a cura di G. De Marinis, G. Paci, Tivoli, Edizioni Tored, pp. 491-529.
- SALADINI, C. (1974). *Ascoli Piceno. Policentrismo e "Strade delle Torri" nella città Vescovile*, in *Città Contado e Feudi nell'Urbanistica Medievale*, a cura di E. Guidoni, Roma, Multigrafica Editrice, pp. 127-148.
- SESTILI, O., TORSANI, A. (1975). *Ascoli e l'edilizia privata medievale nei secoli XII - XIII - XIV*, Ascoli Piceno, Gagliardi.

**Fonti archivistiche**

- Ascoli Piceno. Archivio di Stato. Archivio Storico del Comune di Ascoli. *Catasti*. Regg. 2 e 6.
- Ascoli Piceno. Archivio di Stato. *Ufficio Tecnico Erariale*. BB. e regg. 999, ff. 4.477 di mappe.
- Ascoli Piceno. Archivio Storico Iconografico del Comune. *Commissione edilizia*. Cartt. 2, 3 e 5.





*Tecniche e metodi per la gestione dei dati storici dei centri urbani: nuove analisi dell'edilizia medievale e postmedievale di Lucera. Un'analisi preliminare*  
*Management systems for historical data of urban centers: new data analysis of medieval and post-medieval building in Lucera. A preliminary analysis*

**NUNZIA MARIA MANGIALARDI**

Università di Foggia

**Abstract**

*L'Historical GIS è sempre più usato per l'archiviazione e la gestione dei dati, per la tutela e la pianificazione sui Beni Urbani. Il presente contributo illustra le prime analisi di tipo spaziale/quantitativo/distributivo condotte nell'ambito dello studio della città storica di Lucera, in provincia di Foggia, palinsesto da età preromana ad oggi, incrociando fonti storiche e analisi delle morfologie attuali. In particolare si è dato avvio alla sistematizzazione, su base spaziale, degli edifici relativi all'edilizia storica dal basso medioevo fino a età moderna.*

*Historical GIS is used for the storage and management of data, the urban planning of cultural heritage. This contribution illustrates the first spatial / quantitative / distributive analyzes conducted in the context of the study of the historic city of Lucera, from pre-Roman times to the present day, crossing historical sources and analysis of current morphologies. In particular, the systematization, on a spatial basis, of the buildings relating to historical construction from the late Middle Ages up to the modern age was started.*

**Keywords**

Archiviazione dati, Fonti storiche, GIS.

*Management data, Historical sources, GIS.*

**Introduzione**

Il progetto di ri-modellazione concettuale e informatica del sistema di archiviazione della Carta dei Beni Culturali della Puglia, avviatosi con la redazione del Piano Paesaggistico Territoriale della Regione Puglia nel 2007 e dal 2016 oggetto di una ri-programmazione concettuale e informatico-strutturale [Volpe, Goffredo 2017], ha concepito un sistema di archiviazione, *CartApulia*, capace di gestire una maggiore quantità e qualità informativa: dai dati storico-topografici a quelli demoetnoantropologici categorizzati per diverse classi di Beni *CartApulia*. Nello specifico la gerarchia informativa dei Beni Immobili è stata ripensata e adeguata ai parametri di catalogazione dell'ICCD (MIBAC), determinando corrispondenze e relazioni orizzontali e verticali tra le entità della Carta e quelle ministeriali.

Il nuovo modello concettuale regionale prevede una subordinazione diretta tra Bene Contenitore e Bene contenuto, agganciandosi a essa, nell'ambito del progetto *Open Moenia- Un archivio 'aperto' del paesaggio storico costruito. Tra ricerca archeologica e pianificazione urbana e territoriale* (Programma *FutureInResearch* Regione Puglia), è stata impostata la modellazione di approfondimenti archeologico-architettonici relativi al costruito storico. Sulla base di un metodo di archiviazione dati che ha per oggetto l'edilizia storica [Mangialardi 2015], si è elaborato un modulo specifico connettabile con il sistema regionale, creando una corrispondenza tra livello topografico e lettura architettonica: il Complesso Topografico corrisponde al

NUNZIA MARIA MANGIALARDI

Complesso Architettonico e l'Unità Topografica al Corpo di Fabbrica; successivamente il sistema scompone l'intero edificio in entità architettoniche subordinate e progressivamente minori. Con il progetto OpenMoenia si è iniziata una sperimentazione del sistema di acquisizione e archiviazione dei dati sulle architetture storiche in ambito urbano, coniugandone il funzionamento in ambiente GIS con un duplice obiettivo: approfondire la lettura storica della città, attraverso l'interazione tra cartografia attuale e storica, dati archeologici, artistici e tecnico-edilizie, cartografazione delle fonti storiche; predisporre uno strumento di uso pubblico per la tutela e fruizione del patrimonio [cfr. Valente 2011; Anichini, Gattiglia 2012; Cardone 2017]. La ricerca si è concentrata sulla città di Lucera, considerando, in particolare, le architetture maggiormente documentate tra il XIII secolo e gli inizi del XIX. Si tratta di una prima fase di studio consistita nell'elaborazione di un'articolata base-dati su cui strutturare analisi multiscala e tematiche su base spaziale.

### **1. La piattaforma di archiviazione dati: l'urban-GIS**

Per la realizzazione della piattaforma GIS è stata utilizzato QuantumGIS 2.18.2 adottando un geodatabase che gestisse in un unico ambiente, su base spaziale, dati vettoriali e alfanumerici. La piattaforma è suddivisa in feature dataset, dotati di attributi e distinti per tipologia, che raggruppano le feature class: ogni dataset è cartografato in UTM, assegnazione che viene ereditata dalle feature class, specificandone la posizione spaziale.

Come basi cartografiche attuali sono state utilizzate:

- la Carta Tecnica Regionale vettoriale (fogli 407-408), l'Ortofoto regionale del 2016 disponibile in formato .wms sul sito del SIT Puglia;
- il Piano Urbanistico Generale di Lucera – Contesti Urbani a) Ambiti urbani e periurbani esistenti – CUT contesti urbani da tutelare (D.G.R n. 1688 del 02/11/2016) con le delimitazioni topografiche (2016) dei vincoli architettonici e dei vincoli archeologici presenti all'interno del centro urbano.

Su tali basi sono state georiferite carte storiche che registrano lo stato dell'articolazione urbana di Lucera tra Ottocento e Novecento.

- la cartografia IGM (1954-55);
- le carte dell'*Atlante geografico del Regno di Napoli*, Rizzi-Zannoni relative al territorio di Lucera [Rizzi Zannoni 1808].

Su questa base sono state create i feature dataset che raccolgono principalmente:

- Cartografia storica: si tratta di alcune mappe che rappresentano la topografia della città, l'assetto urbano, la distribuzione edilizia, l'aggregazione in isolati, o di rappresentazioni planimetriche relative a singoli edifici o nuclei edilizi aggregati. Le carte sono state inserite come *raster* e georiferite in base a punti visibili e vettorializzate. In particolare è stata presa in esame la 'Pianta Topografica dell'Agro Lucerino' redatta nel 1816 dall'agrimensore Gaetano Carrara. L'originale della carta, oggi conservato in esposizione presso il Museo di Archeologia Urbana 'G. Fiorelli' di Lucera, ha come oggetto principale la rappresentazione della distribuzione del Terraggio lucerino, riforma agraria angioina. Il Carrara enumera tutte le particelle relative agli appezzamenti di terreno, dettagliandone in didascalia i proprietari. Nell'angolo sinistro in basso è rappresentata, a scala maggiore, la planimetria del centro urbano: viene illustrato il perimetro della città nel 1816 e, in particolare, la porzione di città ricostruita dai sovrani angioini e recinta di muri e torri. Anche nella rappresentazione urbana, il Carrara provvede a numerare edifici e strade e a indicarne il relativo nome in legenda; sono rappresentati i palazzi, le strade, gli spazi pubblici e quelli privati, e i giardini e gli orti all'interno delle mura. La carta, conservata con diversi segni di usura, è stata fotoraddrizzata e mosaicata al fine di limitare al minimo le distorsioni. Il raster è stato georiferito e

la carta è stata editata e le singole particelle sono rappresentate da poligoni a cui sono associati i campi attributo contenenti: numero e dato della didascalia del Carrara, eventuali note, oltre area e perimetro. Al livello urbano quella del Carrara è l'unica rappresentazione storica con un'impostazione cartografica e con un dettaglio assimilabile ad una divisione particellare che ha permesso la sovrapposizione e la georeferenziazione all'attuale Carta Tecnica Regionale. Al livello di singolo edificio, sono state raccolte, in particolare dai Fondi notarili della Sezione dell'Archivio di Stato di Lucera, planimetrie relative a edifici o interi isolati che sono state referenziate di volta in volta rispetto al fronte strada degli edifici attuali e del Carrara.

- Fonti iconografiche: sono state inserite come attributo raster le vedute storiche della città e di edifici singoli, editi e di archivio. Non si tratta di carte mappabili, ma costituiscono ugualmente testimonianza della morfologia urbanistica.

- Dati archeologici: contiene varie tipologie di dati puntuali o areali in base alle informazioni possedute; ogni evidenza è stata schedata secondo i criteri del DBMS CartApulia come UT o CT. All'interno di questo dataset sono rientrati:

a) dati editi;

b) dati censiti negli archivi della sede di Foggia della Soprintendenza (sezione Archeologia) relativi agli interventi di emergenza di archeologia preventiva (compresa gli interventi che non hanno registrato materiale archeologico 'vuoti archeologici').

c) dati mappati nella carta del rischio con posizionamenti puntuali prodotta dalla Soprintendenza e dal Comune di Lucera (2006), dei quali non è sempre possibile ricostruire l'areale topografico dell'evidenze.

d) vincoli archeologici, aggiornati al PUG 2016.

e) segnalazioni archeologiche che non hanno un riscontro materiale: notizie provenienti dalla storia locale o da fonti orali non sempre georeferenzabili.

f) edilizia storica, civile e religiosa medievale e moderna, ambito cronologico oggetto di ricerca. Gli edifici sono stati datati in base all'edito, di prevalenza locale, agli elementi artistici e, dove possibile, alla lettura stratigrafica delle intere superfici.

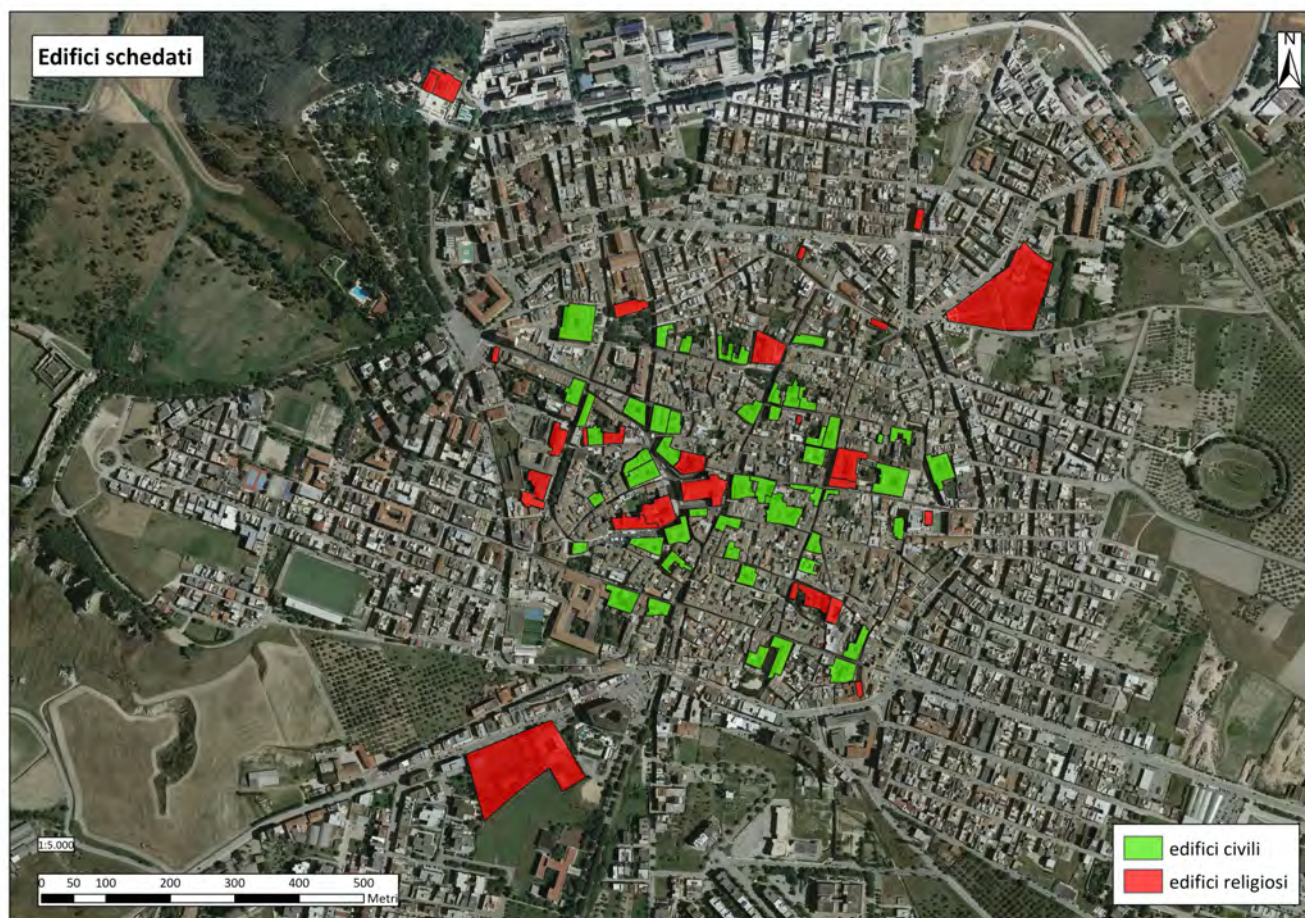
In totale sono stati schedati: 92 Unità Topografiche e 14 Complessi Topografici di natura architettonica; 31 Unità Topografiche e 3 Complessi Topografici di natura archeologica non editi provenienti dall'archivio della Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Foggia-sezione archeologia. Sono stati inseriti al livello topografico tutti i dati relativi ai rinvenimenti archeologici editi o noti da segnalazioni registrate presso la Soprintendenza.

- Dati elevati. Il dataset è collegato ai dati sull'edilizia storica e raggruppa i prospetti fotoraddrizzati di edifici, murature e aperture cui è stato possibile effettuare la lettura stratigrafica con le relative feature class sugli elementi costruttivi e sulle unità stratigrafiche murarie. Il dataset contiene i layers utilizzati per l'analisi delle stratigrafie dei prospetti; la struttura dati del geodatabase, prevede un impiego del GIS in due piani distinti: i layer contenuti nel dataset 'Elevati' si riferiscono a scala edificio, mentre tutte le altre feature class sono traduzioni di fenomeni a scala territoriale. Gli alzati vengono analizzati in quello che viene ormai comunemente definito GIS 'verticale', mentre cartografie, evidenze archeologiche e unità topografiche vengono inserite nel GIS territoriale.

La piattaforma costituisce al momento il primo risultato della ricerca: una base informativa che gestisce in un unico spazio l'archiviazione di varie tipologie di informazioni, facilitandone integrazione, sovrapposizione, analisi quantificabili. Il censimento, come detto, si è concentrato sull'edilizia religiosa e su quella civile e residenziale signorile medievale e postmedievale della città di Lucera: l'assenza di lavori sistematici sulle architetture residenziali locali, e dell'intero comprensorio di Capitanata, di età medievale, postmedievale



NUNZIA MARIA MANGIALARDI



1: Distribuzione delle UT e CT civili e religiose schedate.

2: Sovrapposizione cartografia storica (G. Carrara) su Ortofoto 2013 e Carta Tecnica Regionale. Dettaglio degli isolati definiti dal Carrara rispetto alla CTR.



e moderna ha orientato la selezione verso gli edifici più connotabili storicamente attraverso fonti scritte, edite e di archivio, ed elementi artistici e architettonici.

## 2. Dal deposito stratificato all'analisi degli elevati: alcune osservazioni preliminari

La sistematizzazione delle informazioni ha evidenziato una grossa potenzialità rispetto alla ricostruzione dell'impianto urbano di età medievale e postmedievale. Se da un lato rimane in gran parte ancora sconosciuta l'occupazione urbana altomedievale e federiciana; dall'altro il censimento delle architetture e delle fonti cartografiche connesse all'osservazione dell'impianto di piena età moderna rivelano, invece, la possibilità di tracciare alcuni caratteri dell'assetto urbano di età angioina. I dati raccolti ricadono nell'area del 'centro storico', caratterizzato dalla nota giustapposizione di un impianto più ampio ordinato in isolati rettangolari, nella metà orientale, probabilmente di eredità romana, e un altro meno esteso e decisamente più irregolare, con strade più strette e brevi, nella parte nord-occidentale, attribuito ad età sveva [Lippolis 1999; Marchi, Forte 2020 con bibliografia precedente]. Tale composizione sembra stabilizzarsi progressivamente dal XIV secolo a età moderna. Le chiese e i conventi, alcune ancora in elevato, di cui sono stati documentati e archiviati i

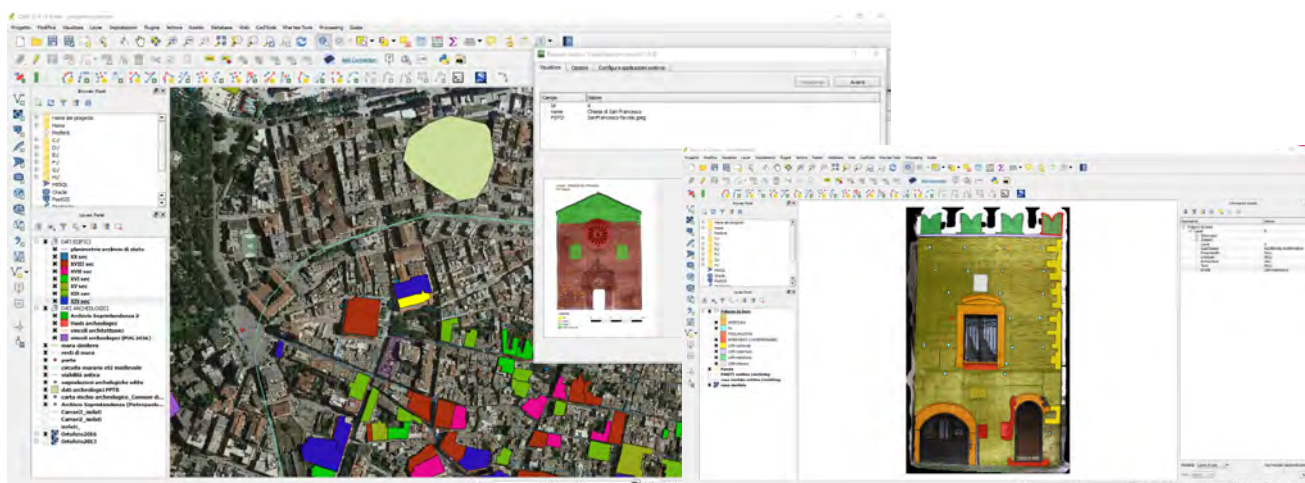


3: Georeferenziazione e vettorializzazione della planimetria conservata nell'Archivio di Stato-sezione di Lucera nel Fondo della Famiglia Scoppa. L'edificio è ormai per metà inesistente. Nell'immagine si vede la sovrapposizione fra i singoli nuclei edilizi dell'isolato e la planimetria dell'edificio di età moderna, non più in elevato.

numerosi rifacimenti nella presente piattaforma, segnano la prima grande stagione dell'impianto angioino; oltre a esse, attraverso lo studio storico-cartografico, si è cercato di collocare spazialmente quelle citate nei documenti regi che sembrerebbero in linea con l'adozione, nella prima metà del XIV secolo, di uno schema che tende ad affidare ai nuovi Ordini un ruolo 'guida' dello spazio urbano [Belli D'Elia 2005; Carannante c.s.], ponendoli ai vertici di un'area che, sfruttando anche preesistenze classiche, ridisegna la gerarchia dei luoghi urbani in base alle relazioni tra i diversi ordini conventuali e tra questi e il vescovato e le altre parrocchie. A partire dal Quattrocento per tutta l'età moderna, in particolare nel Cinquecento, Lucera vive un nuovo urbanesimo, soprattutto grazie all'istituto del Terraggio, che in cambio di medi e piccoli appezzamenti di terreno obbliga alla residenzialità in città, incentivando l'edilizia civile privata nobiliare. Nel Settecento Lucera assiste a un nuovo forte impulso edilizio, verosimilmente grazie al ruolo e ai legami con il Regno Borbonico e forse anche a causa del terremoto del

1731 che colpisce l'intera Capitanata. Purtroppo, anche nel caso dei palazzi nobiliari, spesso le strutture originarie, sono scomparse sotto gli strati delle successive ricostruzioni, di complessa lettura, dove la gran parte dei manufatti è databile al '700/'800, pochissimi al '600, solo qualcuno al 1500. Tuttavia la sola sistematizzazione dei dati al livello cartografico evidenzia già che la distribuzione topografica e cronologica degli edifici signorili sembra indicare nella prima età moderna una predilezione delle aree prossime agli edifici religiosi già eretti. Dal 1500 al 1700 si assiste all'infittirsi del tessuto urbano signorile, la cui costruzione, come riscontrato negli atti notarili legati ai passaggi di proprietà o negoziali, spesso comporta l'acquisizione e l'abbattimento di fabbricati civili di entità di gran lunga inferiore: solitamente è necessaria l'acquisizione di diverse unità di abitative per la realizzazione di un solo palazzo, condizionandone a volte lo sviluppo planimetrico successivo (evidente in esempi come Palazzo Lombardi e Palazzo della Dogana). Le informazioni tratte dagli archivi lucerini fanno supporre che coesista, alla nuova edilizia signorile, un tessuto urbano formato da costruzioni di modeste dimensioni erette in economia: la fascia urbana che definisce il limite orientale del perimetro cittadino mostra una minore edificazione di palazzi nobiliari e il ripetersi di una tipologia architettonica costituita da case basse e piccole, caratterizzate spesso da scale esterne che costituiscono quasi una loggia con il piano superiore. Ciò mostra una potenziale traccia di lavoro al fine di una tipologizzazione dell'edilizia minore di età moderna e di un'analisi dei 'vuoti urbanistici' lasciati dall'architettura signorile, sicuramente meglio conservata. L'integrazione con i dati della cartografia storica ha anche posto in evidenza come in età moderna dovesse essere ancora ampio lo spazio vuoto interno al perimetro urbano: partendo dalla cartografia del Carrara, come stato dei luoghi al 1816, si è ricostruito l'assetto urbano del verde, ancora molto presente agli inizi del '900. Uno studio regressivo e quantitativo dei catasti esistenti, anche solo descrittivi, e della tipologia dei giardini legati ai palazzi signorili, potrebbe agevolare la ricostruzione risalente delle aree utilizzate a verde (orto o giardino) in età moderna ed eventualmente stabilire una connessione con l'uso delle stesse aree in età precedente. L'archiviazione dei dati archeologici ha messo in evidenza la potenzialità di queste aree, interne al perimetro urbano e non edificate in età moderna, come bacino stratigrafico di età romana, che, se conjugate sistematicamente al dato dei significativi riporti di terra tra le stratificazioni romane e quelle medievali individuati in vari punti del centro storico, potrebbero fornire interessanti risultati sulla presenza di un innalzamento omogeneo delle quote della città medievale e, ancora, aprire scenari relativi alle verosimili aree di abbandono della città altomedievale ad oggi sostanzialmente sconosciuta.

Insieme allo studio cartografico-urbanistico, si è avviata la raccolta dati per la categorizzazione delle architetture. In particolare si è curata la classificazione per la redazione di una tipologia delle tecniche edilizie tra XIV e XVIII secolo, le prime elaborazioni individuano due macro-tipologie che si sviluppano lungo l'intero arco temporale: tecnica 1, filari di laterizi alternati a pietrame e tecnica 2, filari di soli mattoni, all'interno delle quali si articola una discreta varietà tipologica, entrambe con caratteristiche comuni come l'utilizzo di elementi di reimpiego o la presenza di pietra lavorata negli angolari e per gli elementi architettonici (stipiti, architravi, porte, finestre), funzionali anche all'assorbimento dei carichi da un punto di vista statico. Interessante spunto di approfondimento è lo studio dei dati tipologici e quantitativi relativi all'utilizzo del mattone dall'età medievale a quella moderna, già avviato precedentemente con la redazione di una curva mensiocronologica a scala urbana [Mangialardi 2015b]. La sistematizzazione dei nuovi dati sembra offrire riflessioni sull'edilizia nobiliare e sul legame tra committenze e specifiche produzioni laterizie: alcuni palazzi sembrano evidenziare indici di risalita delle dimensioni dei mattoni, che aprono scenari a



4: Esempio di cartografazione della sequenza stratigrafica nella piattaforma GIS (verticale e lettura dei dati nel GIS territoriale (in giallo l'edificio selezionato. Nel dettaglio la Chiesa di San Francesco e la cosiddetta Casetta Merlata (via Famiglia Valletta).

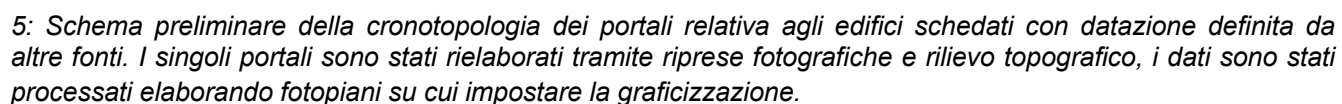
possibili collegamenti tra capacità economica della nobiltà lucerina e controllo/commissione di produzioni specifiche in un riattivo mercato fittile locale.

Insieme alle tecniche murarie, si sta procedendo all'elaborazione dei dati relativi agli elementi architettonici: in particolare si è avviata la redazione di una preliminare cronotipologia dei portali. Nonostante la provvisorietà e la registrazione di analisi più dettagliate di carattere archeometrico e tecnologico, appare già evidente che senza soluzione di continuità dal XV al XVIII secolo i principali materiali impiegati nei portali escludono i laterizi e prediligono la pietra, a volte di reimpiego. Varie sono le considerazioni interessanti che scaturiscono da questa preliminare scansione tipologica: la coerenza tra stile e committenza per i palazzi attribuiti alla nobiltà campana; la scelta della pietra, a fronte di un'ampia adozione del laterizio come principale materiale costruttivo per edilizia residenziale in età postmedievale e pienamente moderna, da analizzare in relazione alle capacità di circolazione delle materie prime, alla disponibilità economica delle committenze e alla presenza di specializzazioni di maestranze attive in loco o esterne.

### Conclusioni: nuove tracce di ricerca

Il lavoro finora svolto è prevalentemente consistito nella costruzione del sistema di archiviazione illustrato e della raccolta/implementazione dati. Tuttavia tale base sta già tracciando delle importanti riflessioni storico-urbanistiche, evidenziando le potenzialità dell'approccio 'regressivo' per la ricostruzione delle morfologie antiche sulla base dei meccanismi di conservazione e trasformazione della forma urbana [Gauthiez 2003; Lorans, Rodier 2013; Noizet, Bove, Costa 2013; Gattiglia 2013]; operazione molto complessa per i centri minori dell'Italia meridionale spesso privi di un apparato cartografico catastale preunitario. Da un lato emergono potenziali prospettive sui risultati relativi al costruito, alla diffusione dei materiali, delle tecniche e del mercato artigianale esistente legati all'edilizia nobiliare e alle modalità di affermazione delle aristocrazie in città e nel territorio e del loro controllo sulle risorse, sulle produzioni e sui modelli edilizi. Dall'altro le prime analisi topografiche e quantitative evidenziano una particolare densità di edifici in alcune aree o l'attrazione degli edifici religiosi sull'espansione dello spazio urbano, già da età basso medievale, o la possibilità di individuare aree morfologicamente affini, nonostante la mancanza di documentazione sulla suddivisione in quartieri.





Archéologie de l'espace urbain (2013). a cura di E. Lorans, X. Rodier, Tours-Paris.

BELLI D'ELIA P. (2005). *Dalla Luceria saracenorum alla Civitas Sanctae Mariae*, in *Medioevo immagini e ideologie* (Atti del convegno), a cura di A.C. Quintavalle, Milano, Electa, pp. 401-420.

CARANNANTE A. (in corso di stampa). *Insedimenti conventuali nei primi anni del XIV secolo nella Civitas Sanctae Mariae odierna Lucera*, in *La città globale. La condizione urbana come fenomeno pervasivo* (Atti del convegno).

CARDONE A. (2017). *La lettura dell'impianto urbano di Monselice fra fonti scritte e gis analysis*, in *Monselice. Archeologia e architetture tra Longobardi e Carraresi* (Atti del convegno), a cura di G.P. Brogiolo, A. Chavarría Arnau, Società Archeologica, pp. 231-255.

GATTIGLIA G. (2013). *Mappa. Pisa medievale: archeologia, analisi spaziali, modelli predittivi*, Roma.

GAUTHIEZ B. (2003). *Espace urbain, vocabulaire et morphologie*, Paris.

LIPPOLIS E. (1999). *Lucera: impianto e architettura della città romana*, in *Lucera. Topografia storica Archeologia Arte*, a cura di E. Antonacci Sanpaolo, Bari, Adda, 1-27.

MANGIALARDI N.M. (2015a). *L'archeografia delle architetture: modelli e percorsi per la progettazione concettuale dell'ArchIdb*, in *Storia e Archeologia globale 1*, a cura di G. Volpe, Bari, Edipuglia, pp. 55 - 87.

- MANGIALARDI N.M. (2015b). *Il ciclo edilizio dell'argilla a Lucera tra XIII e XIV secolo attraverso l'analisi mensiocronologica dei laterizi*, in *Storia e Archeologia globale* 1, a cura di G. Volpe, Bari, Edipuglia, pp. 89-102.
- MARCHI M.L., FORTE G. (2020). *Luceria. Forma e urbanistica di una colonia latina*, in «ATTA», n. 30, pp. 57-74.
- Paris de parcelles en pixels: analyse géomatique de l'espace parisien médiéval et moderne* (2013), a cura di H. Noizet, B. Bove, L. Costa, Paris.
- RIZZI ZANNONI G. (1808). *Atlante geografico del Regno di Napoli*, n. 11, Napoli, Ufficio topografico del Regno di Napoli.
- VALENTE V. (2011). *La gestione GIS del progetto ARMEP*, in *Padova. Architetture medievali. Progetto ARMEP (2007-2010)*, a cura di A. Chavarría Arnau, Mantova, Società Archeologica, pp. 153-179.
- VOLPE, G., GOFFREDO, R. (2017). *Strumenti conoscitivi delle Regioni. Tra tutela, valorizzazione e pianificazione territoriale. La Carta dei Beni Culturali della Regione Puglia*, in *Rapporto sullo stato del Paesaggio, Stati Generali del Paesaggio*, MiBACT, Roma, pp. 173-174.





## *Dissecting Valletta. An archaeology of an early modern city*

**CHRISTIAN MIFSUD**

Independent researcher

### **Abstract**

*Valletta's urban history may appear straightforward for an early modern city. Its unchanged urban layout leads researchers to overlook the stratified complexity brought about by dynamic architectural trends. This paper will draw upon the author's experience with implementing archaeological method to guiding investigations during the recent drive to regenerate the city, using case-studies to highlight the socio-spatial dichotomy through the reassessment of documentary sources.*

### **Keywords**

City history, Valletta, urban archaeology.

### **Introduction**

Over the past decade, Valletta, the capital city of Malta and a UNESCO World Heritage Site, saw an exponential increase in proposed development. The decline in the population of Valletta during the Second World War was brought about by communities emigrating to neighbouring villages. Since then, attempts to re-populate the city included the reconstruction of new housing complexes, which had a detrimental impact on the historic fabric of the city. Post-independence housing projects continued this trend in the peri-urban areas of the city, introducing new built fabric which was decontextualized from the historic surrounding. In addition, vacant properties in the city were numerous, and at the turn of the millennium, Valletta was a city with numerous abandoned historic buildings in need of restoration and reuse.

During the last decade, a drive to attract investment to the city was spearheaded by policy initiatives that allowed for the conversion of much of Valletta's historic fabric into uses ranging from administrative functions, tourism accommodation and upscale residences. The widespread restoration of the city's built fabric was further prompted by the selection of the city as the 2018 European Capital of Culture. In the years preceding the event, the city was witness to an even stronger drive to initiate several cultural infrastructure projects that were designed to provide new services and to rehabilitate facilities. These developments gave rise to opportunities which allowed for a study of the city from multiple perspectives, and with consideration of both public and private properties.

Past researchers have comprehensively documented the history of the city over the last century [Zammit 1908; Hughes 1956; Blouet 1969; De Giorgio 1985; Mahoney 1988; Tonna 1992; Ganado 2003]. Built in 1566 by the Order of St John, the city was designed as a grid-iron urban layout which gives the illusion of the immutability of the city. This is perceivable in many such studies. Yet on closer observation, Valletta like any other city, is in perpetual transformation. Based primarily on archival research, urban studies overlooked the archaeological perspective, effectively still inexistent. In more recent times, multi-disciplinary approaches attempted to bridge the physical and the intangible, producing studies that however focus singularly on the monument and do not give due importance to its context. As a result, aspects such as the socio-spatial dialectic are therefore not given their due attention.

CHRISTIAN MIFSUD

The author of this study subscribes to the ideal that urban studies should and have to be comprehensive in assessing the monument in its context, which includes society, while principally basing analysis on evidence and systematic studies.

This paper addresses the philosophical shift sought after and promoted through the remit of development control within the Superintendence of Cultural Heritage (SCH) - the regulating agency for heritage protection and archaeological investigations in Malta. Working at the time with the SCH the author was involved in heritage monitoring and archaeological excavations undertaken within this development control remit, participating in a change in approach which prioritised interpretations based on archaeological evidence, in conjunction with the traditional methods of writing history. The case of Valletta as presented in this paper will provide an example of how archaeological method resulted from the necessity to engage with the stratified values of historic spaces in their complex and sometimes fleeting nature. A selection of archaeological case studies will be discussed in this paper, so as to understand how the approach succeeded in collating significant data on Valletta's urban heritage, the challenge now being to meticulously understand this data.

### **1. Philosophy and methodological approach**

Drawing upon the author's first-hand experience at this crucial time in the study of Valletta, it can be said that defining a philosophy for understanding the city in the early days of the intensification of development in Valletta was challenging. Also, that an approach for the implementation of an adequate method for development control took time to establish. The new approach had to move away from small test-trenches aimed at sampling archaeological



1: View of the city of Valletta showing the grid iron layout (photography by Daniel Cilia).

2: View of the streets of Valletta showing the different heights of the terrain (photography by Christian Mifsud).

sites and the classical methods of archaeological investigations served well only where extensive data sets already existed. A different frame of mind was however necessary for an Early Modern context, where systematic data was inexistent. The situation was aggravated by strict project timeframes and a lack of known urban stratigraphic sequences. As a starting point, the attention was concentrated on studying how similarly complex contexts were investigated in major cities around Europe and especially in Italy.

This was not an immediate process, and theoretical and technical research had to be carried out in parallel and guided by ongoing projects. Concepts such as the significant role of incremental transformative processes through time on space rather than Braudel's [1995] event-based history had to be introduced. Simultaneously, archaeological excavations had to increasingly cover a wider territory and opt for open site excavations. There was also the increasing realisation that architecture cannot be studied in isolation, but that it is required to look at the society inhabiting it. This steered the research towards the realisation of the intertwined nature of the *studii della città* and the concept of *archaeologia globale*. The thinking came to a complete circle, incorporating philosophies and concepts championed by the likes of Riccardo Francovich [1979], Tiziano Mannoni [1988] and Donatella Calabi [2001] together with other critical thinkers, who have effectively shaped the study of the city and territory in the post-war period.

In practice, prior to the introduction of a more holistic approach, decisions were taken based on partial, imprecise and conjectural data; the outcome of which would have had a considerable financial impact on the project. Historiography had covered multiple aspects of the city's development, yet few studies had been interdisciplinary in the applied approaches and much less had taken the path to understand the role of space in the urban history. The new method was based on an exploratory approach incorporating multidisciplinary studies and grounded in clear attestable facts. This was indeed one of the major issues faced when devising the method. Necessitating factual data to aid decisions for the restoration and redevelopment projects in the city meant that a clear research agenda aimed at targeting the right questions was needed. This was however still not possible and it was often the case that a more exploratory agenda was shaped as works progressed and as experience was gained.

At the time, understanding the structure of the development control system in a historic context was challenging. This problem was approached by finding parameters common to all sites under investigation and subsequently categorising the required interventions into typologies. The categorisation immediately indicated which type of data could be gathered from each site, how to proceed methodologically and what research agendas to set. A precautionary approach was taken and heritage monitoring was imposed in those cases which had archaeological potential. Discussions and reviews were frequent and helped to revise the method as works proceeded. Decisions were fine-tuned to be selective in investing the scarce resources, both financial and human, in order to investigate those cases which yielded the most wide-ranging and comprehensive data.

## 2. Site categorisation and investigation

The sites under investigation, these being situated in Valletta, were divided into three categories, namely streets, residential buildings and major projects. The first of these categories was streets. Most of the projects carried out in this category were intended to upgrade the existing services and to increase accessibility within the city. Ground disturbance was closely monitored and upon the discovery of any remains, the archaeologist had to

CHRISTIAN MIFSUD

document and investigate the site further. Well-preserved layers of historic paving dating to the nineteenth century as well as the eighteenth and occasionally the seventeenth centuries were identified. Having no documented typologies of past interventions, it was frequently a question of mapping the remains, assessing the status of preservation and making sure that the remains were preserved *in situ*. It was occasionally necessary to uplift some of the remains so as to lay services. Reinstatement *in situ* was however compulsory in such circumstances.

This method led to the investigation of several streets and established the principal typologies of surviving paving, and the re-discovery of the historic system of water and service trenches. Historical and archival research complemented the works on site, and led to the identification of several new documents that helped to create a more comprehensive history of hygiene and services. This research was disseminated to government agencies involved in the works, other than the SCH. This approach has thus led to an understanding of the evolution of Valletta and the physical transformations of the spaces within it. As a result, archival research was taken into new directions and sources which had in the past been considered irrelevant began yielding information about processes of transformation in the city.

The second category consisted of cases which were originally residential buildings. The rehabilitation of houses, some of which had been abandoned for years, led to the application of this approach on entire buildings and to the investigation of the evolution of private spaces. Research on residences started addressing the gaps in knowledge on the social history of the city. In tandem, the drive to convert past residences into boutique hotels or food catering facilities involved intensive alterations which had to be tackled systematically through separate processes of consultation and monitoring. The consultation process was carried out through the remit of the SCH as external consultees to the Planning Authority, Malta's national spatial planning agency, as part of the development permit application. The methods applied here were based on studies of the archaeology of the building and its stereotomy, in order to understand the physical transformations of the property. When such properties pertained to past public or religious entities, archival research was productive. Such research led to efficiently dating the construction of the property through the characterisation of its features and subsequently, this characterisation allowed for the identification of typological categories [Spiteri 2018].

The monitoring process, which commenced upon initiation of the site work often required archaeological excavations. This generated large amounts of complex data. Taking the case of the extensive ceramic assemblage excavated from cisterns and basements which had been backfilled, is contributing to the creation of typological categories of ceramics for early modern Malta. The primary context has allowed for the identification of this ceramic assemblage by chronology and provenance, leading to new investigations on foreign trade routes and networks. Taking the case of plot sizes, the investigation of several sites has led to a better understanding of the transformative processes within the city. While the plot sizes were commonly perceived as being similar to those of the foundation period of the city, investigated cases showed the intense transformations as early as the seventeenth century and through the eighteenth and nineteenth centuries.

An example is the Manoel Theatre [SCH 2017,18] which was part of a former priory of Navarre, and which was converted into a theatre in 1731 by the incorporation of an older building and its garden, to construct the platea and the stage [Cremona 2018]. Another example is a residential building in St Paul's Street which has now been converted into a



boutique hotel. This building was reconstructed in the eighteenth century by the reorganisation of the layout of two plots, thus enabling the design of a wide façade in the Baroque fashion. The understanding of the processes of transformation on such properties is now being engaged with in detail and supplemented with archival data, leading to a better understanding of the zones within the city and the related social stratification of Valletta [Mifsud 2018].

The third category consisted of major projects carried out within Valletta during this time. This category encompassed projects related to fortifications, ecclesiastic and public buildings, wharfs, large open spaces and other projects. Each project required a tailored methodology in order to ensure that the research aims of the approach were reached through the data generated by the project. These cases often entailed multiple investigations, sometimes also spanning years, and were therefore subdivided into smaller interventions. This staggered approach allowed for the necessary research on each individual intervention to be carried out prior to the next one being initiated. As expected the data gathered from these major

projects was far wider ranging than that gathered from the other two categories. This proved a challenge since post-processing of the material and data gathered entailed very complex processes. An example of a major project which contributed extensively to the understanding of the socio-spatial dynamics of Valletta was the rehabilitation of the market building [SCH 2017,19]. Set to be converted into a food court, the existing Victorian market building was the subject of extensive works. The structure had partially survived after having been bombed during the Second World War. The processes of consultation and monitoring, supplemented by archaeological investigations, revealed remains of the previous market building, which was demolished in 1859 [Mifsud & Cassar 2020]. The foundations of the earlier building revealed the complex reutilisation of stone fabric which took place. This led to better understanding of the dynamics of construction during the British Period. The discovery of the remains also confirmed the accuracy of documentary evidence drawn up in the nineteenth century.

In addition, the layout of the remains led to the re-evaluation of historic



3: View of a typical Baroque façade in Valletta. This old residence was converted into a boutique hotel (photography by Christian Mifsud).

CHRISTIAN MIFSUD



4: View of the Market building in Valletta after being converted into a food court (photography by Christian Mifsud).

documentary sources. These sources included indications of how the building was used by different tenants, which could now be associated with the physical remains of the first market building and related to the rents documented in other sources. When studied, these documents confirmed a series of economic dynamics, which differed significantly from those of other commercial buildings within the city [Mifsud 2019]. Though the study of the market building had strict timeframes, the results obtained continue to provide new information beyond the scope of the project itself. This investigation and its outcome has contributed to recognising the need for a wider range of heritage planning considerations at development control stage. It has crucially also highlighted the importance of a multidisciplinary approach for the study of urban centres.

## **Conclusion**

Addressing each case on its own merit allowed for a more in-depth engagement with the specific narrative of each site during the processes of consultation and monitoring which were an intrinsic part of the applied approach described in this paper. This sometimes led to further research which yielded information on the intangible aspects of Valletta, such as the communities which inhabited it and the dynamics at play in the use and function of space and buildings. In some cases, it was possible to understand the architectural development of the buildings in terms of stylistic influences from mainland Europe.

There were several other projects which were approached with this method and which revealed many insights into aspects of the city which contributed to a holistic understanding of the complex processes that formed Valletta in the early modern period. The significant impact of the military [Spiteri 2015] and ecclesiastic principles of the Order of St John on the current morphology of the city have been elucidated. Indeed, the data gathered as a result of this approach will continue to inform research into the topic for many years to come, since new hypothesis are changing the narrative of our understanding of the city.

Strategically, the amalgamation of the data gathered through the many projects is leading to a new perspective of Valletta, based on significant amounts of data. The more in-depth understanding attained from the data has allowed for heritage planning considerations to be revised, this resulting in interventions which are far more sensitive to the unique historic context within which they are taking place. The exploratory process based on creating a holistic approach towards development control in historic Maltese contexts has also called for increased collaboration with professionals from various fields. The balance between consultation, monitoring and research pertaining to each site necessitated the contribution of heritage monitors and archaeologists undertaking investigative works on site, and discussions with local and foreign researchers. Other key players in this approach were architects, engineers, archivists and workmen, all of whom were important contributors to the process. Such collaboration has indeed been beneficial both to the formation of new research agendas and to the changing narrative of the city itself.

The approach described in this paper is now well-established in the heritage sector, and continues to be relevant to the many stakeholders mentioned above. It has proven to be beneficial to better appreciate the immense heritage value of Valletta, as well as having been invaluable in identifying research gaps pertaining to the study of the built environment in Malta. With due acknowledgement to those who have been instrumental in the setting up of the methodology and to those who continue to contribute to its success, it is hoped that new investigations further contribute to our understanding of the urban heritage we have the privilege to have been entrusted with.

## Bibliography

- BLOUET, B. W. (1969). *A History of the City Valletta*, Malta, Progress Press.
- BRAUDEL, F. (1995). *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*. Berkeley, University of California Press.
- CALABI, C. (2001). *Storia della città. L'età moderna*, Venezia, Marsilio.
- CREMONA, V.A. (2018). *Finding the Vilhena Cabreo Desgins Under the Manoel Floorboards*, in «The Journal of Baroque Studies», n. 02, Vol. 02, International Institute for Baroque Studies, University of Malta.
- DE GIORGIO, R. (1985). *A City by an Order*, Malta, Progress Press.
- FRANCOVICH, R. (1979). *Alcuni problemi dei rapporti pratici fra archeologia, restauro e pianificazione territoriale*, in «Archeologia Medievale», VI, pp. 35-46.
- GANADO, A. (2003). *Valletta Città Nuova: A Map History (1566-1600)*, Malta, Publishers Enterprises Group Ltd.
- HUGHES, Q. (1956). *The Building of Malta during the Period of the Knights of St. John of Jerusalem. 1530-1795*, London, Alec Tiranti.
- MAHONEY, L. (1988). *A History of Maltese architecture from Ancient Times Up to 1800*. Malta, Veritas Press.
- MANNONI, T. CABONA, D. FERRANDO, I. (1984). *Archeologia globale del territorio. Metodi e risultati di una nuova strategia della ricerca in Liguria*, in *Structures de l'habitat et occupation du sol dans les pays méditerranéens: les méthodes et l'apport de l'archéologie extensive*, Parigi, pp. 43-58.
- MIFSUD, C. (2018). *Valletta, a city in maps: The utility of cartographic sources in the study of historic urban development*, in «Proceedings of History Week 2015, The 1565 Great Siege, the Founding of Valletta and their Lasting Effects». Malta Historical Society.

CHRISTIAN MIFSUD

MIFSUD, C. (2019). "*Per servitio di questi populi...*" *The development of Valletta's market place: a study of the evolution of the socio-spatial dialectic between the XVIth and the XIXth centuries*, in «The Journal of Baroque Studies» No. 03 Vol. 02. International Institute for Baroque Studies, University of Malta.

MIFSUD, C. CASSAR, C. (2020). *The Valletta market before 'Is-Suq tal-Belt': Preliminary findings* in «Proceedings of History Week 2017, Food as Voice, Historical Perspectives». Malta Historical Society.

SPITERI, M. (2018). *Reconstructing urban houses in early eighteenth century Valletta: some examples from records of the Officio delle Case*, in «Humillimia Civitas Vallettae: From Mount Scebber-ras to European Capital of Culture».

SPITERI, S, C. (2015). *The Restoration and Rehabilitation of the Historic Fortifications of Malta and Gozo: a visual record*, Restoration Directorate.

TONNA, J. (1992). *Architectural and Urbanistic Traditions in Malta: How they were made and Unmade* in «Collected Papers». Ellul Micallef, R. Fiorini, S. ed., 575-588: Malta University Press.

ZAMMIT, T. (1908). *The City of Valletta. A Historical Sketch*, Malta, Valletta.

**Websites**

<https://culture.gov.mt/en/culturalheritage/Documents/form/SCHAnnualReport2017.pdf> (accessed on July 2020)

<https://valletta2018.org> (accessed on July 2020)







***Memorie dell'antico nei siti storici***  
***Memories of the antique in historical sites***

**FEDERICO RAUSA**

*Il tema che la sessione intende proporre e sviluppare è quello della riscoperta del passato attraverso una lettura dei palinsesti urbani condotta in una prospettiva 'orizzontale' che, complementare a quella 'verticale' offerta dalla stratigrafia archeologica, sia funzionale al riconoscimento delle memorie persistenti.*

*The theme the session proposes and develops is the revival of the past through a "horizontal" view of the urban palimpsests which, complementary to the "vertical" one offered by archaeological stratigraphy, can work for the recognition of persistent memories.*



## ***Paestum e il Santuario di Santa Venera. Stratificazione di valori e persistenza nel tempo***

*Paestum and the Sanctuary of Santa Venera. Stratification of values and persistence over time*

**LUDOVICA GROMPONE**

Università Iuav di Venezia

### **Abstract**

*Messo in ombra per secoli dai templi paestani, riscoperti nel Settecento, oggi il Santuario di Santa Venera insieme all'Ex Stabilimento Cirio è oggetto di un rinnovato interesse, poiché entrambi fanno parte di un progetto di ampliamento del Museo Archeologico Nazionale di Paestum, per il quale risulta quanto mai necessaria una nuova lettura del luogo in rapporto al paesaggio, capace di indagare la persistenza dei suoi caratteri nel tempo e attribuire un nuovo concetto di valore.*

*Overshadowed for centuries by the Paestani temples, rediscovered in the eighteenth century, today the Sanctuary of Santa Venera together with the Ex Cirio factory is the subject of renewed interest, since both are part of an expansion project of the National Archaeological Museum of Paestum, for which a new reading of the place in relation to the landscape is very necessary, capable of investigating the persistence of its characteristics over time and thus assigning a new concept of value.*

### **Keywords**

Paesaggio, Santuario, Progetto.

*Landscape, Sanctuary, Project.*

### **Introduzione**

Leggere oggi un paesaggio significa indagare il suo palinsesto e confrontarsi con un patrimonio ereditato da lunghe trasformazioni che si sono avute nel tempo. D'altra parte, al fine di comprendere i tratti peculiari che si celano all'interno della cultura materiale di un luogo e ottenere uno spaccato dei diversi modi di abitare il territorio, risulta necessario rivolgere lo sguardo al contesto geografico e storico, che fornisce degli strumenti utili a ricucire delle relazioni a volte solo intuibili, se pur all'interno di paesaggi congruenti per storia e struttura [Carlini 2014]. Nel caso dello studio condotto sul paesaggio di Paestum, a caratterizzare il metodo di indagine fondamentali sono stati gli approfondimenti preliminari condotti in ambito geografico, ambientale, storico-archeologico e urbano. Questi ultimi hanno permesso di definire un quadro strategico in cui individuare l'attività di sperimentazione teorico-applicativa sul rapporto tra territorio, storia, paesaggio e progetto [Franciosi 2014], poiché le linee caratteristiche del sistema orografico, così come quelle dell'assetto idrografico, influenzarono sin dalla fondazione il disegno della città. Già dal momento della sua nascita, infatti, le tracce della Chora paestana si vennero a delineare lungo quelle vie naturali di transito che nel corso dei secoli successivi avrebbero continuato a incidere sulla definizione della sua fisionomia. A tal proposito, dallo studio dell'idrografia del territorio, emerge quanto il Sele, il Salso e il Solofrone siano stati determinanti per la formazione

LUDOVICA GROMPONE



1: Analisi idrografica della Piana del Sele in corrispondenza dell'antica città di Poseidonia.

della Piana del Sele, grazie al loro continuo apporto detritico e la formazione dei cinque cordoni dunari, che avrebbero prima trasformato il luogo in una laguna, poi in una palude e infine in una delle più estese piane della regione. D'altra parte, l'elemento generatore che avrebbe consentito la successiva crescita di Poseidonia sarebbe stato proprio il Salso, oggi conosciuto come Capodifiume, che, risultando un corso di sorgiva carico di soluzioni carbonatiche [Cinque et al. 2009], avrebbe permesso la formazione dei banchi di travertino in prossimità della costa. Il torrente, in aggiunta, avrebbe avuto un ruolo rilevante già durante l'età del ferro, poiché, così come documenta l'insediamento individuato in località Fonte di Boccalupo [Longo 1999], non lontano dalle sue sorgenti, si sarebbero stanziati i primi gruppi indigeni [Cipriani 2010]. In prossimità della sua foce, invece, Poseidonia sarebbe stata costruita proprio cavando il banco di travertino originato dal torrente, il quale in antichità doveva proseguire parallelamente al tratto di mura meridionale per poi riversarsi in mare. All'interno della cinta muraria il centro urbano era caratterizzato da una fascia centrale riservata a funzioni pubbliche con la grande *agorà* posta al centro e i due santuari situati a nord e a sud di quest'ultima: mentre quello settentrionale era dedicato ad Atena, quello meridionale fu realizzato in onore di diverse divinità, quali Era, Apollo, Chirone, Zeus, e, verosimilmente, Afrodite e Demetra. L'intero nucleo cittadino era poi delimitato a nord - nord-est dalle aree adibite alla sepoltura, a sud e a est dai luoghi di culto e a ovest dalla laguna. Lungo il suo perimetro, nati insieme alla città, vi erano ancora i santuari periurbani nei pressi di Porta Sirena, Porta Marina e Porta Giustizia, la quale venne collocata in corrispondenza del limite meridionale e poco più a ovest dell'ulteriore area sacra consacrata ad Afrodite, edificata oltre il torrente di Capodifiume [Cipriani 2010].



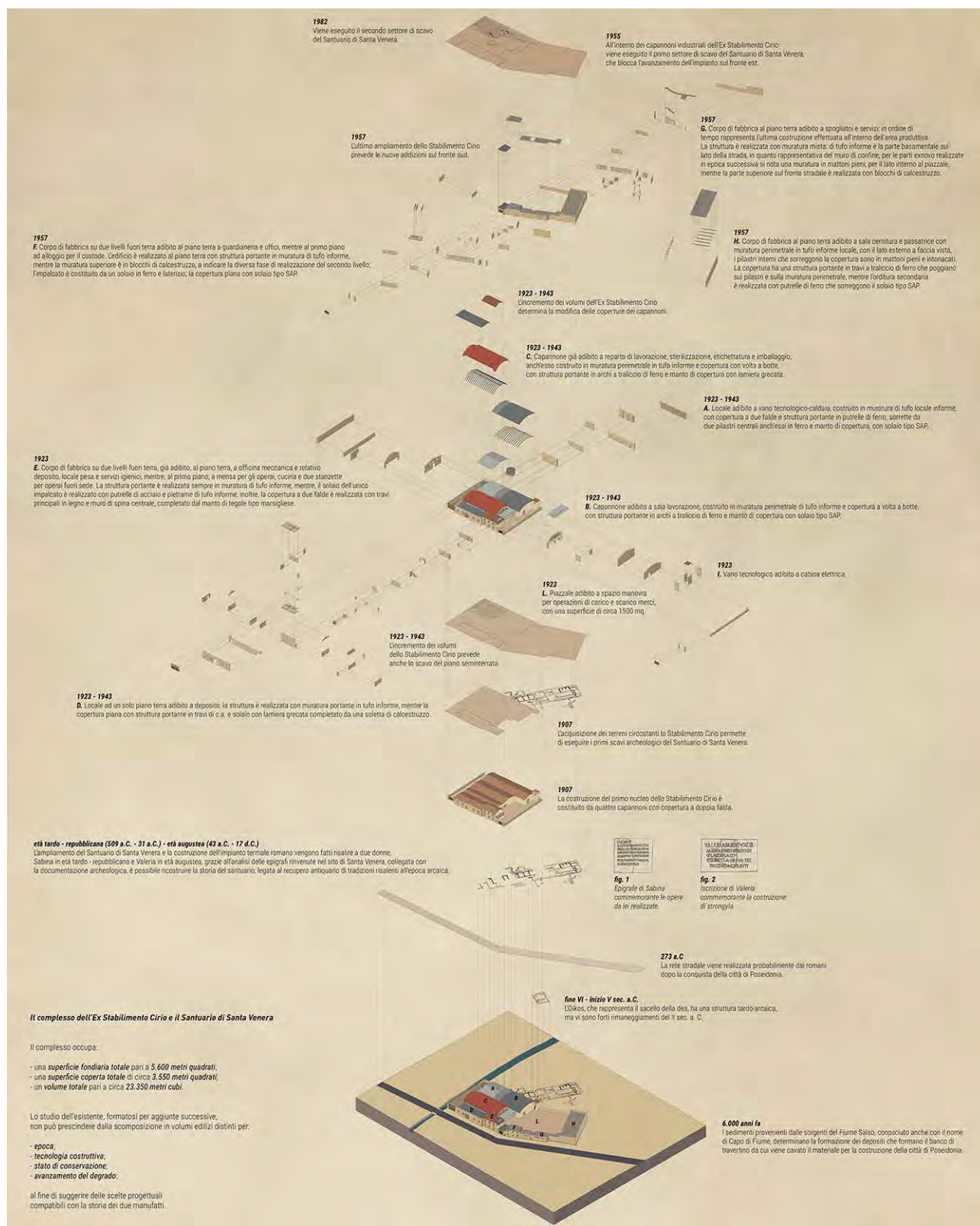
## 1. Il culto di *Venus Iovia* nell'area sacra di Santa Venera

L'*Aphrodision* di Paestum risulta particolarmente interessante per la sua giacitura in direzione nord-ovest - sud-est, che, pur non essendo quella canonica che si riscontra nel caso dei santuari urbani, parrebbe coincidere con quella su cui si dispongono i resti di una struttura nell'area sacra ai piedi del Monte Capaccio e appartenente alla fascia dei santuari campestri [Cipriani et al. 2018]. Non vi è dubbio, perciò, che sotto diversi aspetti il sito di Santa Venera possa essere considerato un punto di singolarità per l'area archeologica di Paestum, poiché la giacitura del santuario, così come l'ansa del fiume da cui l'*Aphrodision* attingeva la sua linfa in epoca romana, quando l'*oikos* fu ampliato e trasformato in un complesso termale, testimoniano le vicende ambientali e storiche che nel corso dei secoli contraddistinsero il luogo influenzandone la composizione urbana. Inoltre, il medesimo sito, per le grandi potenzialità del paesaggio in cui si colloca, probabilmente fu anche luogo di importanti scambi commerciali e culturali con i vicini popoli etruschi, ai quali durante il dominio romano si conferisce il merito di aver tramandato la tecnica di coltivazione della vite maritata, che forse veniva fatta crescere nei pressi del santuario. Del resto, il culto di *Venus Iovia* nell'area di Santa Venera sarebbe riconducibile alla tradizione del vino nuovo, poiché l'epiclesi *Iovia* si spiegherebbe attraverso le comuni e congiunte competenze della dea e di Giove nelle dinamiche del trattamento dell'uva e della produzione della bevanda. Questa tesi è rafforzata dalla presenza di un *lacus vinarius* nel *North Complex*, funzionale alla spremitura dell'uva e alla raccolta del mosto, ragion per cui si ipotizza che la dea titolare del santuario fosse associata al ciclo annuale del vino e, a causa delle regole vigenti sui riti e sul consumo di quest'ultimo, l'*oikos* fosse stato edificato già dai greci al di fuori delle mura cittadine [Marcattilli 2017]. Purtroppo, durante l'età tardoantica, nonostante il tentativo di convivere con l'ambiente malsano causato dall'avanzamento delle paludi, che probabilmente determinarono anche l'arretramento del filo stradale della via processionale verso est, il sito alla fine fu abbandonato. Tuttavia, la forte vocazione agricola dell'area, un tempo scandita nel calendario romano dalle festività dei *Vinalia*, avrebbe continuato a rivivere nei giorni nostri grazie alle bonifiche eseguite nel corso del Novecento, che permisero di ripopolare l'intera piana.

## 2. Il volto di Santa Venera nel paesaggio agrario del XX secolo

Nel primo decennio del XX secolo il processo di industrializzazione dell'area investì soprattutto il sito di Santa Venera, il quale fu scelto dalla Cirio per la realizzazione di un nuovo stabilimento nel 1907. Il primo nucleo fu costruito in parte sull'antico *Aphrodision*, poiché il luogo, al contempo, poteva vantare sia una posizione baricentrica rispetto alla piana sia la vicina presenza di Capodifiume, le cui acque, passando attraverso una serie di chiuse, vasche e silos, erano di vitale importanza per il processo produttivo. Mentre le basse costruzioni prospicienti la strada appartengono alla prima fase del complesso, i capannoni che vediamo oggi e che in origine avevano delle coperture a doppia falda, furono il frutto di una consistente trasformazione iniziata negli anni Venti, come testimoniano alcuni documenti emessi dall'ingegner Trevisan per conto della Società Generale delle Conserve Alimentari. La prima modifica, infatti, si ebbe fra il 1923 e il 1943 e riguardò i volumi per incrementare i depositi, l'alloggio del custode e alcuni locali tecnici, nonché un capannone dove venivano conservate le botti [Calvanese]. Negli stessi anni, inoltre, fu realizzato il piazzale, che permetteva l'approvvigionamento di quanto necessario alla produzione, la quale avveniva negli altri capannoni posti sul lato del fiume [Sabia 1996]. Durante la Seconda Guerra Mondiale lo stabilimento visse un periodo di inattività e si decise di utilizzarlo come deposito

LUDOVICA GROMPONE



## 2: Analisi delle fasi del Sito di Santa Venera.

per le munizioni americane, ciononostante, nel dopoguerra, la riattivazione della fabbrica permise un ritorno della produzione a pieno regime e nel 1955 la Società decise di eseguire un ulteriore ampliamento acquisendo parte dei terreni circostanti. Durante le operazioni di scavo, però, emersero i resti del Santuario extra-urbano di Santa Venera, ragion per cui la scoperta determinò il blocco dell'ampliamento sul confine orientale già esistente e il conseguente proseguimento verso sud. Due anni dopo, si ebbe l'ultimo intervento, che permise di giungere alla configurazione finale, rimasta inalterata fino alla chiusura. Dal periodo del dopoguerra e sino agli anni Ottanta la Cirio, insieme alla fabbrica della Parmalat, restarono così gli unici stabilimenti industriali degni di nota nell'area paestana, costituendo dei veri e propri punti di riferimento per i cittadini, i quali si prestavano per lo più a lavorazioni di carattere stagionale. Tuttavia, dal 1984, anno di cessazione delle attività produttive, lo stabilimento iniziò a subire un progressivo degrado, rientrando nella lista di aree dismesse in attesa di una corretta operazione di recupero [Calvanese]. L'attesa, in verità, per la Cirio non durò a lungo, grazie all'acquisizione dello stabilimento al demanio dei Beni Culturali e i primi lavori conservativi eseguiti sulla fabbrica, che già ai tempi del suo acquisto era stata individuata come punto strategico per realizzare un nuovo ampliamento del Museo Archeologico Nazionale di Paestum.

### **3. L'Ex Stabilimento Cirio: convergenze storiche e divergenze patrimoniali**

Oggi per l'Ex Stabilimento Cirio è stato dato avvio a un nuovo momento storico, poiché, con l'occasione di realizzare lo scavo e la musealizzazione dei resti del Santuario di Santa Venera, si è deciso anche di conservare le cortine edilizie sul fronte strada, che testimoniano i caratteri dell'insediamento storico, nonché recuperare quelle al di sotto dei capannoni più moderni e lasciare intatte quelle del capannone meridionale, che chiudono con un compatto fronte in pietra il nucleo verso la campagna [Voza 2008]. Tali scelte vengono descritte nel dettaglio nello Studio di Fattibilità del Parco Archeologico di Paestum del 2008, che definisce, tra l'altro, anche i primi lavori conservativi eseguiti sulla fabbrica, intrapresi e completati nell'ultimo decennio dalla Soprintendenza [Nava 2008]. Dal documento si apprende l'intento principale di assegnare all'intero sito un ruolo rilevante nella valorizzazione di accesso al parco, rendendo fruibile non solo il santuario di Afrodite, ma anche lo stesso stabilimento, sfruttando la grande versatilità dei suoi spazi, chiusi da architetture minimali, che rende possibile l'allestimento sia dei resti archeologici sia delle collezioni che verranno spostate al suo interno, perseguendo il fine della salvaguardia e della messa in valore di una realtà monumentale e ambientale, che, d'altronde, è anche Patrimonio dell'Umanità [Tocco 2008]. La sistemazione dell'area di Santa Venera, del resto, non può non coinvolgere il complesso edilizio abbandonato. Tuttavia, per quanto riguarda il rapporto tra il fronte delle mura e la distesa dei campi a coltivazioni estensive, attraversata dal corso del fiume con la sua bassa vegetazione di canne, al momento è ancora possibile notare come esso, nonostante sia mediato dalla strada carrabile che corre lungo le mura al di sopra dell'antico fossato, sia reso complesso proprio dalla presenza degli edifici della Cirio, nonché alcune isolate masserie di una certa entità e articolazione volumetrica, oltre a un'edilizia sviluppata in modo frammentario. Per tale ragione, con la presente proposta progettuale, si è deciso di operare per risolvere particolarmente tali criticità, puntando, non solo a restituire unità al santuario lungo la giacitura in direzione nord-ovest e sud-est, ma cercando anche di restituire unità al paesaggio, lavorando sull'asse est-ovest, in accordo con le strategie previste dal Parco Archeologico di Paestum, le quali puntano a tenere insieme gli edifici Cirio, il fiume e, almeno a livello visivo, le mura [Voza 2008].

LUDOVICA GROMPONE



3: *Concept progettuale.*

#### 4. Una proposta per il futuro ampliamento del Museo Archeologico di Paestum

Per quello che concerne le strategie operative proposte dall'intervento per il futuro ampliamento, come suggerito dallo Studio di Fattibilità in riferimento alla cortina edilizia sulla strada principale, che per quanto si è detto costituisce la parte storica dell'intero complesso, allo scopo di ridefinire un nuovo recinto per l'area sacra si è scelto di operare in tal punto mediante un tipo di approccio conservativo. La cortina, infatti, viene mantenuta per marcarne il perimetro in maniera coerente con lo sviluppo che ha subito l'intero organismo urbano, offrendo in questo modo la possibilità di mantenere l'ingresso verso il prolungamento di via Magna Grecia, la quale permette di collegare fisicamente i due poli museali, posti l'uno all'interno e l'altro all'esterno delle mura. Le costruzioni prospicienti la strada, d'altra parte, permettono di avere una visione dall'alto di tutto il sito archeologico, agevolandone la comprensione, potendo accedere alla copertura terrazzata che permette, al contempo, di affacciarsi nella direzione dei templi e dei due capannoni industriali più recenti, grazie alla presenza di un'ampia vetrata. Per tali volumi, riguardo alla decisione di mantenere o meno il sistema voltato preesistente, la scelta in fase di progetto è ricaduta sulla rimozione della struttura ormai fatiscente. Perciò, allo scopo di realizzare la nuova copertura, si è optato per ridisegnarne la sagoma e sollevarla di 2 m rispetto al profilo precedente, al fine di ripristinare una relazione visuale fra il santuario e i Monti Picentini. In questo modo, all'interno dei capannoni la luce scende dall'alto e i sostegni vengono separati gli uni dagli altri, così che gli intervalli possano essere riempiti senza ricorrere al materiale a cui è affidato il lavoro pesante. Infatti, in corrispondenza del punto di separazione dei due corpi, l'antico e il contemporaneo vengono distinti inserendo il vetro tra la parte strutturale e quella non strutturale, mettendo in risalto il giunto, in linea con la posizione kahniiana secondo la quale esso costituirebbe l'inizio dell'ornamento [Braghieri 2009]. Per quanto riguarda il Santuario di Santa Venera, invece, partendo dalla suggestione delle vasche e delle canalizzazioni antiche, che raffigurano l'importante relazione d'uso culturale con il fiume, da un punto di vista compositivo si è scelto di realizzare un nuovo sistema di percorsi a pettine, che dalle sponde di quest'ultimo permetta di raggiungere il santuario. Tale sistema individua un nuovo accesso principale in corrispondenza del vecchio ingresso laterale della Cirio, mentre, lungo il corso d'acqua, prende forma attraverso un basso corpo di fabbrica, che si estende oltre il confine sud dello stabilimento e partecipa al ridisegno del prospetto nord sul letto del fiume. Il corpo aggiuntivo, in muratura di travertino, ha il ruolo di chiudere il recinto dell'ampliamento museale con un nuovo segno architettonico, in modo tale da ricondurre a unità l'intero sito di Santa Venera. Dal punto di vista funzionale, inoltre, la costruzione risulta utile per ospitare i





4: Planimetria di progetto.

*team* di archeologi durante le ulteriori future operazioni di scavo, oltre a conservare e catalogare i reperti archeologici riportati alla luce, che si sommerebbero inevitabilmente ai pezzi della collezione di Santa Venera, attualmente conservata nei depositi del museo e che nel progetto sarebbe destinata a occupare il corpo sud dello stabilimento. Le fondazioni su cui i nuovi setti murari trasmettono il carico complessivo sono pensate anch'esse in muratura di travertino e ripropongono l'antico sistema greco usato per i templi urbani, presentando degli strati di sabbia nei punti di contatto con il banco roccioso, così da fungere da isolatori sismici. I viali, che si diramano dal nuovo blocco, scandiscono il ritmo delle aperture che incorniciano il paesaggio alternandosi alle *promenade*. Tali aperture generano delle relazioni di tipo visivo tra l'area sacra e la cinta muraria nella stessa direzione nord-sud degli antichi cardini, permettendo di rendere maggiormente comprensibile l'assetto generale. Questa logica è riproposta anche in corrispondenza del limite orientale dei capannoni industriali dove



esterno e interno vengono nuovamente a dialogare fra loro, grazie alla scucitura della muratura in punti strategici da cui è possibile avere una visione d'insieme di tutto il santuario.

### **5. I giardini di Afrodite: percorrere la storia nel paesaggio della seduzione**

Per quanto riguarda il progetto degli spazi aperti, essendo presente un salto di quota di 1 m fra il letto del fiume e il piano di imposta del santuario, la percorrenza dei nuovi viali risulta in lieve pendenza, con un'inclinazione del 4% per il viale più corto e del 2% nel caso del viale più esteso. Per tale motivo la pavimentazione scelta risulta essere in pietra di travertino posta di taglio, riprendendo una tecnica utilizzata anche nel vicino sito di Elea-Velia, sul tratto di strada che conduce dall'*Asklepieion* a Porta Rosa. Questa tecnica permette di ottenere lungo il cammino una superficie più scabra, che evita la formazione di superfici bagnate in prossimità del fiume, dove si corre più facilmente il rischio di scivolare a causa della forte umidità. Per quanto concerne il ricco repertorio botanico delle specie floreali, arbustifere e arboree, invece, lungo i viali è prevista la piantumazione delle specie floreali legate al mito della dea Venere, le quali trasformano le *promenade* in percorsi olfattivi, che conducono alla scoperta dei nuovi giardini di Afrodite tra rose, gigli, anemoni, licnidi e papaveri. Qui gli spazi espositivi risultano immersi in quello che viene definito il paesaggio della seduzione. Nei giardini, infatti, si cerca di ricreare la stretta relazione di interdipendenza fra l'area sacra e la natura circostante. Tuttavia, non essendo presenti documenti memorie del disegno del giardino storico, per questo luogo si è fatto ricorso a un disegno geometrico che prende vita dall'unione di tre diverse giaciture: quella dei capannoni Cirio, che coincide con quella dei cardini e dei viali appena descritti, quella ottenuta dallo sviluppo delle diverse fasi del santuario e, infine, quelle fornite dalla griglia dei settori di scavo, di cui se ne dispongono i disegni. In aggiunta, con riferimento alle fasi della preesistenza classica, date dall'*oikos*, dal complesso nord, dal complesso termale e dall'edificio sud, il progetto di giardino si diversifica ricorrendo all'uso di ghiaie di colori e pezzature diversi e, in corrispondenza del *lacus vinarius*, evoca l'antica funzione che in passato ha legato questo luogo alla produzione e al commercio del vino, attraverso un piccolo vigneto e l'allestimento di un gruppo di anfore che, al contempo, citano il progetto di giardino di Barragan. Per il vecchio piazzale della Cirio, invece, il progetto prevede in parte di conservare la vegetazione cresciuta durante gli ultimi quaranta anni e in parte di ospitare specie arboree legate al messaggio di fertilità della dea Afrodite, inserendo alberi di melo e melograno, nonché ginepri in sostituzione del vecchio muro di separazione fra i piani di imposta della fabbrica e del santuario, a formare un unico tappeto verde in grado di conferire visivamente unità all'intero complesso.

### **Conclusioni**

In conclusione, con il fine di far rivivere alcune delle tradizioni che dalle analisi sono risultate ancora profondamente radicate nella storia del luogo, costituendo in parte un patrimonio immateriale degno di nota, la proposta progettuale riferita all'ampliamento museale di Paestum ha cercato di ridefinire un nuovo ordine che potesse tracciare il disegno di un paesaggio domestico, capace di porsi come ponte tra tradizione antica e pratica contemporanea, in modo tale che l'intervento inserito all'interno dell'organismo urbano potesse avere il merito di legare nuovamente il culto della terra e l'estetica della natura al patrimonio antico, riattribuendo senso e valore a un paesaggio stratificato che per millenni lo ha ospitato e protetto.



5: Prospetto nord e inserimento del progetto nel paesaggio stratificato.

### Bibliografia

- BRAGHIERI, N. (2009). *Kimbell Art Museum, Forth Worth, Texas, 1966-1972*, in *Buoni edifici, meravigliose rovine. Louis I. Kahn e il mestiere dell'architettura*, a cura di N. Braghieri, 7th ed. Milan, Feltrinelli, pp. 44-47.
- CALVANESE, V. (n.d.). *Mutazioni di destinazione d'uso e trasformazioni architettoniche: il caso dell'Ex Cirio di Paestum*. [pdf] Università di Napoli Federico II. Disponibile a: [https://www.academia.edu/32969469/MUTAZIONI\\_DI\\_DESTINAZIONE\\_DUSO\\_E TRASFORMAZIONI\\_ARCHITETTONICHE\\_IL\\_CASO\\_DELLEX\\_CIRIO\\_DI\\_PAESTUM](https://www.academia.edu/32969469/MUTAZIONI_DI_DESTINAZIONE_DUSO_E TRASFORMAZIONI_ARCHITETTONICHE_IL_CASO_DELLEX_CIRIO_DI_PAESTUM) (21 gennaio 2020).
- CARLINI, A. (2014). *Leggere il paesaggio: sistemi di percorrenza e modi di abitare il territorio nell'Etruria Meridionale*, in: *Archeologia e Progetto, paesaggi antichi lungo la via Clodia. Tesi di laurea nella facoltà di architettura*. [pdf], a cura di L. Franciosini, Roma: Università degli Studi Roma Tre, pp. 18-22.
- CINQUE, A., ROMANO, P., BUDILLON, F., D'ARGENIO, B. (2009). *Caratteri geografici e geomorfologici*, in *Foce del Sele*, a cura di A. Cinque, P. Romano, F. Budillon, B. D'Argenio, Rome, ISPRA, pp. 27-32.
- CIPRIANI, M. (2010). *La città antica tra archeologia e storia*, in *Paestum. Dalla "riscoperta" dei templi ai primi scavi di Paestum*, a cura di M. Cipriani, Paestum, Azienda Soggiorno e Turismo Paestum, pp. 107-159.
- CIPRIANI, M., RIZZO, M. L., SERRITELLA, A. (2018). *Poseidonia-Paestum. Santuari urbani e del territorio: contesti e produzioni artigianali*, Wien, Facem, pp. 1-10.
- FRANCIOSINI, L. (2014). *Paesaggi antichi lungo la via Clodia. Introduzione al laboratorio di tesi di laurea in progettazione architettonica nel contesto territoriale dell'Etruria Meridionale*, in *Archeologia e Progetto, paesaggi antichi lungo la via Clodia. Tesi di laurea nella facoltà di architettura*, a cura di L. Franciosini, Roma, Università degli Studi Roma Tre, pp. 9-15.
- LONGO, F. (1999). *La fondazione e le prime due generazioni di vita dell'apoikía*, in *La città greca antica*, a cura di E. Greco, Rome, Donzelli Editore, pp. 368-370.
- MARCATTILLI, F. (2017). *I Santuari di Venere e i Vinalia. Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti*, [online] 28 (9), pp. 425-444.

LUDOVICA GROMPONE

- NAVA, L. M. (2008). *Presentazione*, in *Parco Archeologico di Paestum. Studio di Fattibilità*. Tekimeria, [online], a cura di O. Voza, Paestum, p. 9.
- SABIA, M. (1996). *Riuso dell'Ex Stabilimento "Cirio" a funzioni di supporto del Parco Archeologico di Paestum*, Tesi di Laurea, Università di Napoli Federico II.
- TOCCO, G. (2008). *Premessa*, in *Parco Archeologico di Paestum. Studio di Fattibilità*. Tekimeria, [online], a cura di O. Voza, Paestum, pp. 10-12.
- VOZA, O. (2008). *La città antica e il suo territorio*, in *Parco Archeologico di Paestum. Studio di Fattibilità*. Tekimeria, [online], a cura di O. Voza, Paestum, pp. 21-71.
- VOZA, O. (2008). *I temi progettuali del Parco e della città antica*, in *Parco Archeologico di Paestum. Studio di Fattibilità*. [online], a cura di O. Voza, Tekimeria, Paestum, pp. 117-215.

## *Il riuso dell'antico nel Vallo di Lauro. Lettura topografica dei dati archeologici* *The reuse of the ancient in the Vallo di Lauro. Topographical reading of archaeological data*

**CARMELA ARIANO\*, NICOLA CASTALDO\*\*, GIUSEPPE MOLLO\*\*\***

\*Università del Molise

\*\*MiBACT - Soprintendenza Archeologia Campania

\*\*\*Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*Il contributo intende prendere in esame, in maniera preliminare la ricerca topografica e archeologica avviata negli ultimi anni nella Vallo di Lauro e la disamina di alcuni monumenti significativi dell'area presentando alcuni materiali di spoglio archeologico inediti o poco noti.*

*The report intends to examine, in a preliminary way, the topographical and archaeological research started in recent years in Vallo di Lauro and the examination of some significant monuments in the area by presenting some unpublished or little known archaeological remains.*

### **Keywords**

Irpinia, ricerca archeologica, spolia.

*Irpinia, archaeological research, spolia.*

### **Introduzione**

Il Vallo di Lauro, area territoriale situata all'estremità sud-occidentale della provincia irpina, è collocato nel cuore della Campania tra le provincie di Napoli e Salerno, esso ha da sempre fornito le condizioni ideali per l'insediamento grazie all'abbondanza delle acque sorgive, alla feracità dei suoli e alle ampie risorse boschive e pastorali offerte dai diversi complessi montuosi che lo delimitano.

Morfologicamente, la vallata presenta una caratteristica forma ad epsilon, delimitata e protetta dalle catene preappenniniche che fanno capo ai rilievi montuosi dell'Irpinia.

Le peculiari condizioni geo-ambientali del Vallo di Lauro, che lo rendono particolarmente adatto allo sfruttamento antropico, ne hanno determinato la frequentazione sin dalla preistoria.

### **1. Il territorio del Vallo di Lauro e il contesto insediativo**

Nel territorio del Vallo di Lauro, ancora oggi, caratterizzato da abitati di tipo sparso, è accertata la presenza di ville rustiche di età tardo-repubblicana: a Pago in località San Pietro e sopra Marzano di Nola in località Montella, sulle colline di Domicella, e fra Lauro e Taurano, parzialmente esplorati, i complessi di San Giovanni del Palco e quello in località Torre [Johannowsky, Laforgia 1983, 8-9].

Le ville rustiche individuate nel Vallo di Lauro gravitavano intorno al *Pagus Laurinus* o *Lauriniensis* [Minervini 1845, 102-104; Camodeca 2001, 415, 428], uno degli almeno sette *pagi* del comprensorio nolano, che probabilmente è da identificare proprio con l'area di fondovalle, oggi occupata dai comuni di Lauro, Marzano di Nola e Pago del Vallo di Lauro. Il *Pagus*

*Laurinus*, secondo alcuni studiosi dovrebbe essere in realtà individuato nell'attuale comune di Pago del Vallo di Lauro [Ariano cds; Cascella 2015, 51-55].

La villa romana di età imperiale che assume una notevole importanza per la storia del Vallo di Lauro è quella che sorge ai piedi del trecentesco complesso monastico di S. Giovanni in Palco, su un ampio pianoro a circa 100 m di altezza dal fondovalle, è stata portata alla luce negli anni '80 del secolo scorso [Laforgia 1990, 125-130].

Si tratta di una villa a terrazze, disposta su tre livelli, raccordati da tre scale, che mostra una continuità di vita ancora in epoca imperiale, evolvendosi in una villa urbana di dimensioni notevoli con annesso settore termale. La villa, posta in una posizione panoramica, «evidentemente al centro di un latifondo, era strettamente legata all'economia di quella parte collinosa del territorio di Nola, che prendeva nome dai *Laurinienses*, facilmente raggiungibile dalla città» [Johannowsky *et alii* 1986, 86-97].

La sua costruzione è da mettere in relazione, come per altre ville rustiche del Vallo, con lo sfruttamento dei terreni collinari finalizzati alla coltivazione di uliveti e vigneti in un sistema di produzione schiavistico.

Nel territorio nolano, notevoli cambiamenti si registrarono all'epoca dell'occupazione sillana: a partire dal I secolo a.C., consistenti deduzioni di veterani romani furono effettuate a discapito dell'intero *ager nolanus* ed un numero elevato di persone provenienti da diverse parti dell'Impero, venne a sovrapporsi alle popolazioni locali, causando una profonda trasformazione [Ruffo 2011-2012, 95].

La seconda fase della villa, datata tra il 10 a.C. e il 20 d.C., è testimoniata dalla ceramica rinvenuta alle spalle del muro del ninfeo e dalla decorazione pittorica di III Stile tra età tardo-augustea e età tiberiana. Nel corso del II secolo d.C. sembra che i nuclei costituitisi nel periodo precedente continuino la loro esistenza, così come documentato dalla diversa tipologia di materiali ceramici individuati *in situ*.

Questa è inoltre la fase attribuita al ritrovamento di una necropoli in località La Carità presso il centro abitato di Moschiano [Moschiano 2009, 23]. La maggior parte degli insediamenti rurali del Vallo sembra continui ad essere utilizzata ancora nel corso del III e del IV secolo: la situazione rimane pressoché costante, anche se occorre segnalare un decremento nella zona a Nord-Est della valle dove la ricognizione di superficie non ha evidenziato alcun dato rilevante.

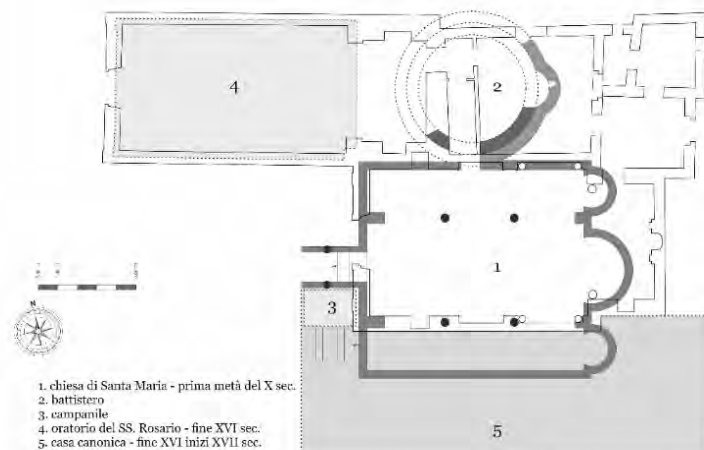
Queste testimonianze mostrano un territorio vitale, sino alla devastante alluvione seguita all'eruzione vesuviana che le fonti ricordano avvenuta tra la fine del V, o più probabilmente, come provato dall'analisi delle modalità di deposizione dei materiali piroclastici, agli inizi del VI secolo [Colucci Pescatori 1986, 134-141; Savino 2005, 316-321]. Per quel che concerne la continuità di vita in queste aree, le testimonianze archeologiche risultano carenti, anche se la sopravvivenza pare comunque confermata nella vicina Nola cui si riferiscono le precarie strutture abitative rinvenute nel corso di indagini archeologiche, in particolare sullo strato alluvionale che aveva danneggiato la villa di via Saccaccio [Sampaolo 1986, 113-119], il silos e la capanna costruiti sulle rovine dell'anfiteatro [Ebanista 2005, 346], le evidenze di età medievale, individuate a Visciano, in località Pigna, nello scavo di una villa rustica [Albore Livadie *et alii* 1998, 76-77]. Le ville, forse già da tempo disabitate, non mostrano che segni sporadici di reinsediamento e mentre a Cimitile, diventato ormai un importante centro religioso, si registra una continuità di vita con la costruzione della basilica intitolata all'apostolo Tommaso tra la fine del VI e gli inizi del VII secolo [Ebanista 2003, 23-24], a Nola, invece, sembra limitarsi intorno all'episcopio, risultando così, almeno per un certo periodo, ancora importante polo di aggregazione. Crisi e difficoltà socio economiche



emergono, ancora, in un documento del 591 nel quale papa Gregorio Magno ordinava al suddiacono Anthemius, *rector del Patrimonium Campaniae* della Chiesa di Roma, di versare sussidi ad alcune *ancillas Dei* di Nola che vivevano in povertà in *Aboridana domo* [Savino 2005, 134; Ebanista 2005, 347 23-24]. La città e forse il suo contado non furono abbandonati del tutto ed è probabile che le dinamiche insediative, dopo l'occupazione longobarda, si strutturassero almeno su tre poli: quello civile (Nola), quello religioso (*Cimiterium*) e quello difensivo sulla collina di Cicala, sorto in posizione strategica. Nella pur permanente struttura agraria antica, del territorio nolano e «cimitirens», sovente accomunato a quello «liburiano» quanto alla condizione delle terre e delle persone, occorre sottolineare che sui medesimi luoghi di questa terra contesa si mostrano dominatori ora il duca napoletano, ora i principi longobardi. Quale fosse l'assetto del paesaggio rurale e il regolamento giuridico dei beni e delle persone, è difficile stabilirlo [Cassandro 1943, 81-90]. Tuttavia, possiamo affermare che tra i due Stati, designati nei documenti come *pars Langobardorum* e *pars Neapolitanorum*, si era costituito una sorta di condominio che si risolse nella riscossione per metà dei redditi della terra comune: censi, pensioni, *responsatica*, ai quali i coltivatori erano tenuti verso l'una e l'altra parte secondo la consuetudine dei luoghi. Un ruolo fondamentale fu senza altro rappresentato dalla *divisio ducatus*, cioè l'atto che sancì la separazione del ducato di Benevento da quello di Salerno nell'849 [Taviani, Carozzi 1991, 241-317]. Il territorio di Nola fu assegnato al principato di Salerno per cui anche la sede vescovile venne a trovarsi nell'orbita salernitana e dunque suffraganea di quest'ultima [Chronicon Salernitanum 1956, 138, par.124]. Con esso iniziò, infatti, un processo di proliferazione dei comitati autonomi, che attraverso una nuova e più frazionata spartizione delle terre fra i membri dell'aristocrazia, determinarono l'ascesa e il potenziamento della casta signorile. Nella prima metà del X secolo Nola, dopo l'incursione degli Ungari del 937 si ritrovò al centro di intese e alleanze strette in base ad interessi locali che la videro, nel 946, assediata e rasa quasi al suolo da Landolfo II principe di Capua e Benevento e da Gisulfo, signore di Salerno, che avevano stretto un *fedus firmissimum* contro il duca di Napoli Giovanni III [Chronicon Salernitanum 1956, 168, par.161].

Queste strategie politiche sembrano comunque indipendenti dalle fondazioni di chiese private, cappelle e monasteri sia nelle campagne che nelle città. Furono le chiese, grazie alla loro capillare diffusione nelle campagne, ad assicurare a lungo la *cura animarum*, la guida pastorale delle popolazioni, e a modificare radicalmente il paesaggio. Sono ascrivibili a questo periodo la nascita del *castello Lauri* e la rete dei suoi casali, in una scelta della classe aristocratica dettata dalla necessità di affermazione del potere a livello locale presso le comunità rurali. Tale pratica rispondeva altresì all'esigenza di un uso strumentale del passato in chiave ideologica, che includeva il recupero di luoghi nodali, quali veri e propri centri simbolici del paesaggio. Luoghi che, con le loro rovine ancora ben visibili, continuavano a costituire dei fondamentali punti di riferimento nell'immaginario degli abitanti delle campagne [Effros 2001, 93-118]. La struttura dell'antico, ma ormai mutato *pagus laurinienses* continuava tradizionalmente ad assolvere a numerose funzioni: da abitato di contadini, dipendenti o meno da un grande proprietario, a sede di mercato rurale, a stoccaggio delle derrate alimentari, a luogo di sosta in relazione al tracciato viario. Si trattava di una forma organizzativa in grado di offrire una risposta valida ai bisogni produttivi e fiscali. La costruzione di una nuova chiesa poteva, di conseguenza, iscriversi nel più ampio fenomeno delle istituzioni religiose private, sorto come conseguenza della debolezza economica ed organizzativa della chiesa, strutturalmente dipendente dalla figura e dal ruolo episcopale, a lungo connotata con tratti prevalentemente urbani. Non è casuale che nella chiesa di Santa

CARMELA ARIANO, NICOLA CASTALDO, GIUSEPPE MOLLO



1: Pago del Vallo di Lauro, Pernosano, Chiesa di Santa Maria dei Carpinelli, la fase di X secolo (elaborazione grafica Giuseppe Piccolo); colonne e capitelli di spoglio nella chiesa seicentesca (foto Giuseppe Mollo).

Maria di Pernosano la compresenza a livello artistico di elementi beneventani e bizantini sia il riflesso della sua ubicazione topografica, ovvero sull'area lungamente contesa tra i principi longobardi e duchi napoletani.

Il riesame della documentazione archivistica, in particolare delle Visite pastorali conservate nell'Archivio Storico Diocesano di Nola, ha consentito di acquisire nuove informazioni sullo sviluppo dell'impianto architettonico della chiesa e delle sue pertinenze; nonché di aprire la strada per future prospettive di ricerca, che meglio potranno chiarire le diverse fasi costruttive del sito, dalle origini all'età moderna [Mollo 2010, 13-34; Mollo-Solpietro 2018, 183-206]. Per quest'ultimo periodo, infatti, si conservano carteggi di diversa natura storica e giuridica; in particolare quelli relativi alla famiglia Gentile, che vantava il diritto di patronato sull'edificio sacro, edificato tra il 1592 ed il 1655; non mancano numerosi richiami all'antica chiesa, il cui ricordo era ancora vivo nell'Ottocento: «Non ergo mirum quod Comites Gentile super veteri diruta et collapsa Ecclesia amisissent (non existente amplius Ecclesia vel melius Cappella)»<sup>1</sup>. Future indagini archeologiche all'interno della chiesa, potranno confermare l'ipotesi, più volte sostenuta dagli studiosi che, la chiesa di X secolo, ossia quella di Landolfo I e del vescovo Giovanni, sia stata una ri-fondazione di un precedente edificio di culto di cui al momento non è possibile definire l'impianto planimetrico, mono o già triabsidato.

L'edificio di epoca landolfiana, invece, era caratterizzato da un impianto planimetrico, tipico dell'architettura longobarda di X secolo, un'aula quadrata scandita da colonne e capitelli di spoglio e terminante con tre absidi, rimase pressoché inalterato, pur nelle fasi di successivi interventi di epoca medievale e almeno fino alla sua definitiva parziale demolizione e ricostruzione a quota più alta, tra il 1592 ed il 1655, nella forma attuale.

<sup>1</sup> Nola, Archivio Storico Diocesano, Fondo cartelle, Pago, 2, *Nolana libertatis paroeciae pro Reverendissimo Domino Canonico Josepho Vasta Promotore Fiscali Curiae Nolanae Contra N.V.D. Vincentium Comitem Gentile*, 1857.



2: Localizzazione dei siti su base cartografica IGM (stralcio del Foglio 185 Lauro, Serie 25V: 1956). Legenda: 1. Località San Pietro; 2. Santa Maria dei Carpinelli; 3. Villa romana loc. San Giovanni del palco; 4. Località Torre; 5. Santa Maria della Pietà; 6. Edificio di via Remondini.

Il caso di Pernosano è esemplare, in quanto rappresenta un complesso religioso suburbano, con funzione di chiesa battesimale a servizio della comunità rurale dell'area e in stretta relazione con l'autorità vescovile.

## 2. Materiali lapidei di spolio

Tra i materiali rinvenuti nella Chiesa di Pernosano, si segnala un frammento di sarcofago, che era stato reimpiegato come gradino d'altare con il lato figurato posto in maniera capovolta, successivamente il frammento fu collocato all'interno della sagrestia.

Il frammento (dimensioni massime m 0,25 x 0,24,3 x 0,06) in marmo proconnesio, è pertinente ad un'alzata di coperchio del tipo «tafeldeckel mit massiver vorderplatte» [Koch 1982, 67-69]. Appartiene probabilmente ad un sarcofago a tema dionisiaco, di tipo urbano [Koch-Sichtermann 1982, 191-195; Isler, Kerényi 2012, 72].

Il frammento mostra un mascherone a tema dionisiaco in forma di testa giovanile, l'occhio con palpebra rilevata, naso dritto, bocca carnosa leggermente semiaperta. I capelli, a corte ciocche orizzontali scendono morbidi sul capo e culminano con un pampino. Al centro dei capelli, si osserva un'altra foglia di vite. Si osservano segni di trapano sull'occhio della





3: *Pago del Vallo di Lauro, Pernosano, Chiesa di Santa Maria dei Carpinelli, frammento di sarcofago (foto Giuseppe Mollo).*



4: *Frammento di sarcofago proveniente dalla Chiesa di Santa Maria della Pietà di Lauro, Lauro (foto Giuseppe Mollo).*

maschera, sul pampino posto sul capo e altri tre segni sono visibili sulla foglia che si trova sulla guancia del mascherone.

Un personaggio sulla sinistra, con la testa retrospiciente, regge probabilmente una torcia rivolta verso l'alto e presenta anch'esso un pampino. Segni di trapano sono visibili sulla capigliatura del personaggio.

Un confronto iconografico del frammento è conservato al Museo del Louvre di Parigi, datato al 242 d.C. che rappresenta Dioniso con il tiaso che scopre Arianna addormentata. Sul coperchio è rappresentato l'avvento di Dioniso e busto del committente incompiuto fra figure del tiaso. Agli angoli, sono presenti maschere dionisiache [Koch-Sichtermann 1982, 193]. Il frammento può essere datato ad età antonina.

Un altro frammento di sarcofago è conservato a Lauro, nella Chiesa di Santa Maria della Pietà [Moschiano 2009, 35-37] (dimensioni massime m 0,30 x 0,30 x 0,10). Fu ritrovato, inserito nel paramento murario di un arco, nel corso delle indagini archeologiche condotte nella chiesa nel 1980. Durante l'indagine archeologica le murature che vennero individuate, furono datate ad epoca imperiale [Moschiano 2009, 23].

Così Giuseppe Del Cappellano nel suo trattato del 1668 annotava: «l'altare dell'atrio della Chiesa della Pietà, scolpito con figura di marmo artificiosamente, con colombe et altri animali, dinota essere stato altare d'idoli» [Del Cappellano (1668) 2008, 266]; così pure il canonico Carlo Guadagni che ricorda che nell'atrio della Chiesa poteva ancora osservare rilievi di vari uccelli ed animali «ch'erano simboli usurpati dagli antichi» [Guadagni (1688) 1991, 262].

Il frammento è mutilo su tutti i lati tranne il margine superiore che mostra un erote alato, rappresentato di tre quarti che tiene in braccio un pavone [Castaldo 2017, 99].

Il rilievo è pertinente ad una fronte di sarcofago, definita in alto da un breve listello liscio e aggettante (largh. cm 3). Della figura dell'erote, rimangono il capo, il busto e parte delle ali. Il volto, poco visibile, girato verso sinistra, è incorniciato da molti boccoli forati dal trapano. Le tracce visibili delle ali presentano alcune piume piuttosto rilevate, mentre altre sono piuttosto appiattite sul fondo e sono movimentate da sottili incisioni.



5: Cornice di marmo; palazzo privato di via Remondini, Lauro (foto Nicola Castaldo).

L'utilizzo del trapano per definire i particolari del volto, riprende lo stile noto come «pointillistische Bohrstil» il quale prevede la pratica di utilizzare i fori anche per definire le pupille, come nel caso dell'erote lauretano [Koch-Sichtermann, 1982, 258-259; Claveria 1998, 142). Il nostro frammento è confrontabile, soprattutto per la capigliatura resa con fori profondi di trapano, con un sarcofago conservato presso il Museo Archeologico Nazionale di Tarragona, datato nel periodo tardo-gallienico/post-gallienico, seconda metà del III sec. d.C. inizi del IV sec. d.C. (Claveria, 1998, tav. 3, 4).

Sempre a Lauro, in Via Remondini è conservata nell'atrio d'ingresso di uno stabile, una cornice di marmo bianco, probabilmente lunnense, decorata (dimensioni massime m. 1,37 x 0,26 x 0,25,5). Incerta è la provenienza del manufatto lapideo, probabilmente recuperata dal vecchio fabbricato demolito dopo il sisma del 1980 per far posto alla nuova costruzione [Cascella 2015, 54-55; Castaldo 2017, 102-103]. La cornice, a sezione rettangolare con tre facce lisce ed una

ornata mostra una decorazione modanata speculare del tipo a kyma ionico con ovuli allungati racchiusi dentro stretti gusci separati da lancette e una fascia inferiore a dentelli, con elementi simili, ma di differente modulo, divisi da un listello tondo.

La doppia decorazione, è frutto di una rilavorazione della cornice per adattarla al vano di una porta o finestra (architrave, stipite o davanzale), come sembrano indicare le tracce di malta presenti negli interstizi su entrambe le decorazioni. La prima fascia decorativa è costituita da ovuli di cm. 5x4 e dentelli di cm. 3x3,2 e la seconda, separata dalla precedente da un listello tondo, da ovuli di cm. 7x4,5 e dentelli di cm. 5x4,5.

Il manufatto presenta la superficie leggermente abrasa e annerita con lievi scheggiature diffuse. Mostra, inoltre, evidenti segni di rilavorazione per adattarlo ad un nuovo utilizzo, probabilmente come incorniciatura di un vano di una finestra (architrave, stipite o davanzale), come sembrano indicare le tracce di malta rilevate tra gli interstizi di entrambe le decorazioni. La cornice potrebbe darsi ad epoca flavia per il caratteristico motivo delle freccette nel kyma ionico, pur mancando degli altri elementi che caratterizzano la decorazione delle cornici di tale periodo.

## Conclusioni

Anche se non è possibile rintracciare l'originaria provenienza del modesto nucleo dei manufatti lapidei rilevati nel territorio non è improbabile una loro derivazione locale, ossia dai numerosi insediamenti rurali-residenziali o da altri complessi di epoca romana disseminati tra la pianura e le dorsali collinari e montane dell'esteso comprensorio dell'attuale Vallo di Lauro e dei centri abitati ad esso afferenti. Essi costituiscono un ulteriore testimonianza della ricchezza insediativa che sta emergendo dalla ricognizione di superficie intrapresa sul territorio nell'ultimo decennio.



## Bibliografia

- ALBORE LIVADIE C., MASTROLORENZO C., VECCHIO G. (1998). *Eruzioni pliniane del Somma-Vesuvio e siti archeologici dell'area nolana*, in *Archeologia e vulcanologia in Campania* (Atti del Convegno, Pompei 1996), a cura di P.G. Guzzo, R. Peroni, Napoli, pp. 39-86.
- ARIANO, C. (in corso di stampa). *La decorazione parietale della villa romana di San Giovanni del Palco (Lauro, AV)*, in *Atti del Convegno AIPMA*, Napoli, 2019.
- CAMODECA, G. (2001). *I pagi di Nola*, in *Modalità insediative e strutture agrarie nell'Italia meridionale in età romana*, a cura di E. Lo Cascio, A. Storch Marino, Napoli, pp. 413-433.
- CASCELLA, S. (2015). *Materiali marmorei d'età romana nel comune di Lauro e nel Castello Lancellotti (AV)*, in «Analysis Archaeologica. An international journal of western mediterranean archaeology», n.1, pp. 51-68.
- CASSANDRO G. (1943). *Storia delle terre comuni e degli usi civici nell'Italia meridionale*, Bari, Laterza.
- CASTALDO, N. (2017). *Territorio e Archeologia. Ricerche e indagini di superficie nei territori nolani ed avellinesi: raccolta dati e prospettive di studio*, in Nota di aggiornamento, Marigliano.
- CLAVERIA, M. (1998). *Roman Sarkophagi in Tarragona*, in *Akten des Symposiums 125 Jahre Sarkophag-Corpus*, Marburg 1995, a cura di G. Koch, Mainz am Rhein, pp. 138-149.
- Chronicon Salernitanum: A Critical Edition with Studies on Literary and Historical Sources and on Language* (1956). *Acta Universitatis Stockholmiensis, Studia Latina Stockholmiensia*, 3, Stoccolma-Lund, Almqvist & Wiksell.
- COLUCCI PESCATORI G. (1986). *Osservazioni su Abellinum tardo-antica e sull'eruzione del 472 d.C.*, in *Tremblements de terre, éruptions volcaniques et vie des hommes dans la Campanie antique*, a cura di C. Albore Livadie, Napoli, pp.121-141.
- DEL CAPPELLANO, G. (2008). *Trattato della famiglia Del Cappellano: Manoscritto del 1968*, Avellino, Amministrazione comunale di Avellino.
- EBANISTA C. (2003). *Et manet in mediis quasi gemma intersita tectis. La basilica di S. Felice a Cimitile storia degli scavi fasi edilizie reperti*, Napoli, Arte tipografica.
- EBANISTA C. (2005). *Il ruolo del santuario martiriale di Cimitile nella trasformazione del tessuto urbano di Nola*, in *Le città campane fra tarda antichità e alto medioevo*, a cura di G. Vitolo, Salerno, pp.313-377.
- EFFROS B. (2001). *Monuments and Memory: Repossessing Ancient Remains in Early Medieval Gaul*, in *Topographies of Power in the Early Middle Ages*, a cura di M. De Jong, F. Thews, C. Van Rhijn, Leiden-Boston-Köln, pp.93-118.
- GUADAGNI, C. (1991). *Nola sagra*, a cura di T.R. Toscano, Napoli.
- ISLER KERENYI, C. (2012). *Dionysus ex machina III*, in «Rivista online di studi sul teatro antico», n. 3, pp. 302-317.
- JOHANNOWSKY W., LAFORGIA E. (1983). *Ricerche preliminari nel Vallo di Lauro*, a cura del Comune di Lauro, Palma Campania.
- JOHANNOWSKY W., LAFORGIA E., ROMITO M., SAMPAOLO V. (1986). *Le ville romane dell'età imperiale*, Napoli, pp. 87-97.
- KOCH, G., SICHTERMANN, H. (1982). *Römische Sarkophage*, München, Beck.
- LAFORGIA, E. (1985). *Lauro di Nola*, in *Atti del XXIII Convegno di Studi sulla Magna Grecia*, Taranto 1983, Taranto, pp. 555-557.
- LAFORGIA, E. (1990). *La villa romana di Lauro di Nola, Didattica e territorio*, Nola, pp. 125-130.
- MINERVINI, G. (1845). *Alcune antichità presso Napoli*, in «Bulettno Archeologico Napoletano», n. XLVIII, 13 dell'Anno III, 1 luglio, pp. 102-104.
- MOLLO G. (2010). *I saggi archeologici nella chiesa di Santa Maria Assunta in Pernosano*, in «Agorà del Vallo di Lauro», n. 14, pp. 13-34.
- MOLLO G., SOLPIETRO A. (2018). *Nuove acquisizioni sulla chiesa di S. Maria di Pernosano*, in *Il Mediterraneo fra tarda antichità e medioevo: integrazione di culture interscambi, pellegrinaggi* (Atti del Convegno Cimitile-Santa Maria Capua Vetere, 2017), a cura di C Ebanista, M. Rotili, Napoli, pp.183-206.
- MOSCHIANO, P. (2001). *Castello Lancellotti*, Lauro.
- MOSCHIANO, P. (2009). *Pietra per Pietra. Lauro tra Storia e Monumenti*, Domicella.
- RUFFO, F. (2011-2012). *Pompei, Nola, Nuceria: assetti agrari tra la tarda età repubblicana e la prima età imperiale. Documentazione archeologica e questioni di metodo*, in «Annali 2011-2012. Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Archeologica. Studi e ricerche sul campo», Napoli, pp. 53-126.
- SAMPAOLO V. (1986). *Dati archeologici e fenomeni vulcanici nell'area nolana. Nota preliminare*, in *Tremblements de terre, éruptions volcaniques et vie des hommes dans la Campanie antique*, a cura di C. Albore Livadie, Napoli, pp.113-119.

SAVINO E. (2005). *Campania Tardoantica (284-684 d.C.)*, Bari.

TAVIANI - CAROZZI H. (1991). *La principauté lombarde de Salerne (IXe-XIe siècle). Pouvoir et société en Italie lombarde méridionale*, Roma.

**Fonti archivistiche**

Nola, Archivio Storico Diocesano, Fondo cartelle, Pago, 2.



## Memorie e reimpiego dell'antico in Campania tra Nola e Capua

### *Memories and reuse of the ancient in Campania between Nola and Capua*

**ANGELA PALMENTIERI**

Università di Napoli Federico II

#### **Abstract**

*Il tema che il presente contributo intende sviluppare è quello della riscoperta del passato di Nola e Capua, attraverso la lettura dei materiali di reimpiego e della fortuna visiva condotta in una prospettiva 'verticale', dall'età medievale al Rinascimento e all'Ottocento, e in una dimensione 'parallela' condotta tra i due centri campani attraverso una fonte illustre, il *De Nola* di Ambrogio Leone (1514). Il medico nolano descrive in alcuni capitoli del suo volume una riflessione molto articolata sugli edifici romani superstiti di Nola in rapporto alla topografia della città quattrocentesca e dei resti dell'antica Capua, allo scopo di ricostruire un panorama storico e topografico accurato in competizione con la fama dell'altra Roma.*

*This contribution intends to develop the rediscovery of the past of Nola and Capua, through the reading of the reuse materials and visual luck conducted in a 'vertical' perspective, from the Medieval Age to the Renaissance. The study of the ancient memories of Capua and Nola is conducted through an important source, Ambrogio Leone's *De Nola* (1514).*

#### **Keywords**

*Nola, Capua, reimpiego dell'antico in Campania.*

*Nola, Capua, Campanian memory.*

#### **Introduzione**

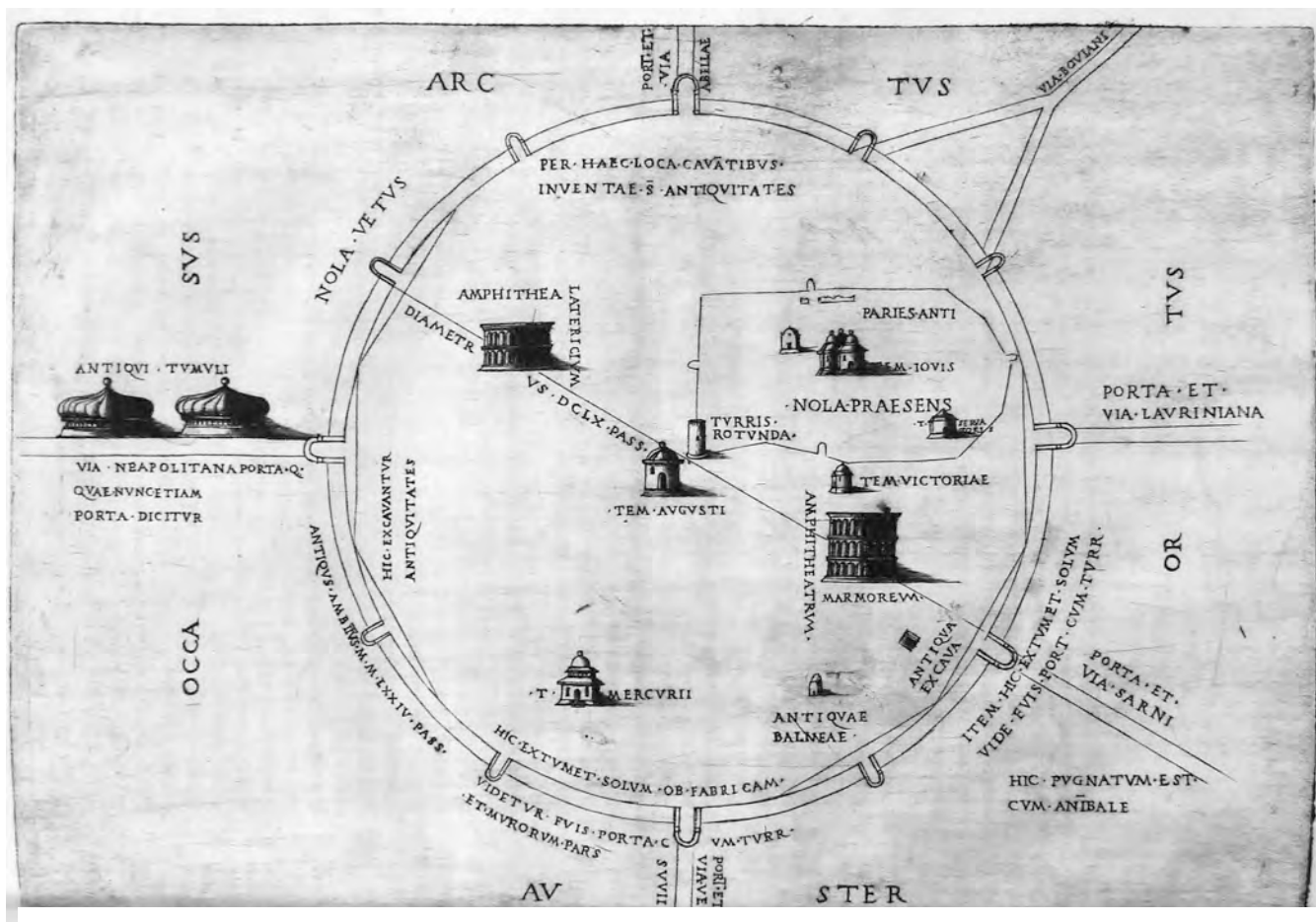
Il *De Nola. Opusculum distinctum, plenum, clarum, doctum, pulchrum, verum, grave, varium, et utile* (Venezia, Giovanni Rosso) di Ambrogio Leone edito nel 1514 è un'opera straordinaria per comprendere la fortuna della memoria locale ed è il primo prodotto di storiografia antica ed erudita della letteratura umanistica napoletana. L'opera è illustrata da quattro incisioni su rame, che rappresentano rispettivamente l'*Ager Nolanus*, la *Nola Vetus*, una comparazione dimensionale tra la città vecchia e la città nuova, e la *Nola Praesens*.

Una 'sensibilità albertiana' emerge nella tavola di *Nola Vetus*, che rappresenta il primo tentativo noto di ricostruzione umanistica di una città antica scomparsa (fig. 1). Dal testo si può seguire il procedimento adottato da Leone nel dettaglio - prima rileva i resti antichi ancora visibili, poi procede al loro riconoscimento: 'quattro sono le cose, che l'antica città di Nola ci ha lasciato fino ad ora: alcune parti dei due anfiteatri, le tombe, alcuni pavimenti dei templi, le fondamenta di molti edifici'.

#### **1. La topografia antica e gli spolia di Nola**

Ambrogio Leone illustra i 'due anfiteatri' – laterizio e marmoreo – dei quali vedeva soltanto alcuni resti. Il medico nolano presenta una riflessione molto articolata sui due edifici romani superstiti in rapporto alla topografia della Nola quattrocentesca, allo scopo di ricostruire un panorama storico e topografico accurato e inedito.

ANGELA PALMENTIERI



1: A. Leone, *De Nola*, tavola con *Nola vetus*.

Ambrogio Leone dichiara di avere riconosciuto le porte della murazione antica. In corrispondenza della porta meridionale scrive *Hic éxtumet solum ob fabricam: videtur fuisse porta cum turribus et murorum pars*, e ancora la deduzione della presenza di una porta con torri ritorna a proposito della porta che conduceva alla via per Sarno, *Item hic éxtumet solum: videtur fuisse porta cum turribus*. L'idea di porte urbliche munite di torri è confermata dallo scavo archeologico della città, con i resti sul versante meridionale di una chiave d'arco con protome di aquila.

Dal rinvenimento di un'epigrafe con l'iscrizione *templum Augusti* (CIL, X, 174), l'umanista deduce che in quell'area dovesse sorgere il tempio che si sapeva eretto da Tiberio in onore di Ottaviano Augusto, morto a Nola, città natale paterna.

A poca distanza erano state rinvenute imponenti fondazioni in pietra, che Leone riconosce come antiche. Ipotizza in questo caso che potesse trattarsi dei resti di un tempio dedicato a Mercurio poiché un'altra epigrafe attestava l'esistenza di *Lucius Satium* che era un mercuriale e augustale (CIL. X, 1272).

In maniera analoga l'umanista procede a ipotizzare l'esistenza di altri edifici templari e complessi termali. Le inverosimili cupolette a bulbo dei due mausolei funebri detti le 'Torricelle', ancora oggi visibili sul versante settentrionale della città moderna, rimandano a un immaginario bizantineggiante.

La testimonianza del *De Nola* è oltremodo significativa per quanto riguarda la fortuna degli *spolia* della città.





2: A. Leone, *De Nola*, tavola con *Nola praesens* (particolare).

3: Nola, campanile romano, fregio con metope di spoglio (particolare della scena di combattimento a cavallo, età augustea).

I pochi studi sulla topografia antica e medievale dell'insula *episcopalis* di Nola hanno preso, solo di recente, in considerazione i materiali di reimpiego dell'area del duomo, in particolare gli *spolia* del campanile e della chiesa degli Apostoli, senza però soffermarsi sulle dinamiche di spoliazione. Queste sono riconducibili ad un unico cantiere d'età medievale finanziato dal Vescovo Bernardo (1175-1222), in parte scomparso attraverso le fasi di rinnovamento, tre e quattrocentesche, della cattedrale. Se da un lato i materiali di riuso – assimilabili a tanti tasselli di un puzzle – aiutano a comprendere la natura delle antiche rovine nolane, dall'altro i contesti di reimpiego precisano l'esistenza di un prestigioso complesso medievale edificato nell'area episcopale, prendendo a modello l'architettura religiosa inaugurata a Montecassino dall'abate Desiderio.

Nella tavola *Nola praesens* del *De Nola* è rappresentato un prospetto del campanile del duomo e della chiesa degli Apostoli, con il quartiere dell'insula *episcopalis* libero dagli ingombri delle fabbriche successive (fig. 2).

Il basamento del fianco del corpo longitudinale della torre, composto di tre piani, risulta caratterizzato da blocchi di pietra quadrata liscia. Malgrado nel disegno non siano indicati i marmi di spoglio, nel capitolo XI del II libro si fa apertamente riferimento a questa serie di rilievi. I manufatti, come dice Ambrogio Leone, erano di reimpiego ed erano stati ricollocati quasi in ordine per definire il marcapiano del basamento medievale.

La tipologia monumentale dei fregi dorici, in calcare, alti quasi un metro, con epistilio ionico e metope figurate alternati a triglifi, i tagli a cuneo laterali e i soggetti delle metope (prevalentemente motivi mitologici e cataste d'armi) rimandano ad un contesto pubblico locale della prima età augustea (fig. 3).

Lungo l'asse tra piazza Duomo e via Giordano Bruno, ad una distanza di poche decine di metri dal campanile, sorge il palazzo degli Albertini nel cui basamento sono reimpiegati calcari analoghi evidentemente saccheggianti dallo stesso complesso monumentale da cui provengono i fregi del campanile, anche se in una fase posteriore, riferibile alla seconda metà del XV secolo (fig. 4).

A questo ciclo va aggiunto un altro frammento conforme per le dimensioni, il taglio a cuneo laterale e il tema della metopa con una chimera, rinvenuto in area extraurbana, la masseria



4: Nola, palazzo dei principi Albertini (inizi XV secolo), fregio con metope di spoglio (particolare, età augustea).

di Monsignore - un'antica proprietà della mensa episcopale, situata verso la strada che da Nola porta a Scisciano.

È possibile che il pezzo si trovasse reimpiegato originariamente in un palazzo del centro storico o nello stesso basamento del palazzo Albertini. Le attuali aperture su via Giordano Bruno e sulla piazza adiacente (ingressi ai negozi - cinque al lato del portone a sinistra, tre a lato del portone a destra e due sul lato) sono un elemento posteriore (ottocentesco) e non distintivo della prima fase di costruzione dell'edificio, come confermato dal racconto di Ambrogio Leone sui palazzi nolani che all'epoca non avevano al piano terra le botteghe.

Una simile provenienza potrebbe avere un altro blocco trapezoidale conservato al museo di Capua, con un motivo d'armi, pertinente alla stessa serie nolana, utile per verificare la modalità di lavorazione del retro. Avremmo quindi un numero piuttosto consistente di blocchi monolitici pertinenti ad uno stesso edificio romano collegati a diverse dinamiche di reimpiego. L'ipotesi di una destinazione del fregio sulla *scaenae frons* o sulla *porticus post scaenam* del teatro romano di Nola è stata proposta sulla base della tipologia dei pezzi, che ben si addicono ad un porticato di un edificio per spettacoli, per quanto trabeazioni simili sono impiegate anche nei portici dei *Fora* della Campania antica, come quello di Cuma e di Pompei. Il portico occidentale pompeiano risalente alla tarda età repubblicana è a due piani, in calcare bianco, con colonne doriche al piano inferiore e ioniche a quattro facce in quello superiore e un alto architrave modanato costituito da elementi a sezione trapezoidale. La colonna è poggiata direttamente su uno stilobate in calcare.

Possiamo avanzare qualche ipotesi ricostruttiva per il porticato nolano, recuperando i materiali di spoglio concentrati nell'area di piazza Duomo: 19 conci di una trabeazione di cui conosciamo la profondità pari a 68 cm e l'altezza 92, per un totale di 20 metri circa di lunghezza; due frammenti di cassettonato sono reimpiegati nel campanile (sono resecati sui lati per cui le misure sono indiziarie); un tronco di colonna dorica in calcare è reimpiegato in via san Paolino come elemento angolare (i due rocchi superiori sono in cipollino e marmo bianco); un capitello ionico dell'ordine superiore di un porticato.



5: Cimitile, fregio con girali e cimase e meandro di spoglio (età giulio-claudia).

6: Nola, piazza duomo, foto d'epoca con base e statua d'età imperiale.

Anche una soglia reimpiegata nel basamento del campanile, per quanto il dato possa essere relativo, trova confronti con una posizionata lungo il lastricato che delimita il portico del Foro di Pompei. Rispetto al portico pompeiano, quello nolano è distinto dall'introduzione degli elementi dell'architettura dorica, rievocata proprio da Augusto a Roma con il fregio della Basilica Aemilia.

Rispetto ai soggetti romani, le metope nolane sono connesse ai motivi eroici della lotta e della vittoria militare, agli elementi vegetali, mitologici e storici, come il lupercale e la scena con i togati, che richiamano i contenuti del programma decorativo del Foro romano e dell'*Ara Pacis*. Rilievi del genere costituiscono una categoria di materiali non molto diffusa e perciò di estremo interesse.

Questa tipologia è nota in Campania, oltre a Nola, nell'abitato antico di Capua. Il sistema figurativo riflette le modalità d'adesione dei due centri periferici e il consenso delle élites locali alla propaganda inaugurata dall'imperatore Augusto dopo la vittoria di Azio. A questo punto, la presenza nel basamento della torre campanaria di Nola di questi manufatti, in un buono stato di conservazione e che ripropongono una sequenza antica, suggerirebbe il recupero dalle rovine di un edificio in crollo, ubicato nelle vicinanze e risparmiato dai saccheggi tardo antichi per la costruzione delle basiliche di Cimitile, come attesta il bel rilievo marmoreo di riuso, sul modello dei fregi dell'*Ara Pacis* a Roma (fig. 5).

Il patrimonio epigrafico nolano ci fornisce delle indicazioni sul sistema municipale e sulla suddivisione del territorio cittadino in *regiones*. Purtroppo, la dislocazione delle funzioni civili al centro della città, tra l'età medievale e vicereale, ha parzialmente modificato l'impianto antico, escludendo ad esempio i maggiori edifici dalla gravitazione principale. L'assimilazione del Foro di Nola con la piazza del duomo è fondata su ipotesi, al momento non verificate sul campo, derivate dal rinvenimento nell'area di quattro basi marmoree di carattere onorifico



con altrettante sculture, in maggioranza di tipo funerario, che non riflettono un'antica sistemazione, ma al contrario un riordinamento successivo relativo all'intervento di monumentalizzazione della piazza operato nel XV secolo dal conte Orso Orsini (fig. 6).

Una delle basi di statua rinvenute nella piazza, con l'intitolazione alla *regio Iovia* (CIL 10, 1255), non fornisce un dato oggettivo sul contesto antico e potrebbe avere indotto in errore l'erudito nolano che avvalorava la corrispondenza topografica tra il vescovado e il tempio di Giove (*in media vero urbe praesente episcopium est, quod erat in antiqua Nola templum Iovis*). La sua tesi è suggerita inoltre dalla identificazione di resti pavimentali nell'ambiente della cripta del duomo (libro I cap. 8, p. 177; II, cap. 1), corrispondenti con molta probabilità al mosaico con l'aquila rinvenuto nel corso degli scavi ottocenteschi. A questo punto, l'unico ambito che offra un qualche riscontro per l'ubicazione dell'area forense nei dintorni della piazza del duomo è la sopravvivenza della viabilità antica, che articola questo spazio come centro cittadino o lo pone al limite di esso.

Da un altro complesso monumentale dovevano derivare le venti colonne di spoglio (11 nel colonnato meridionale e nove in quello settentrionale), *ex marmore peregrino*, alte sedici piedi, reimpiegate per tripartire la basilica dei Ss. Apostoli. La chiesa di fondazione medievale si trovava in uno stato di abbandono nel XVI secolo come conferma il resoconto di una santa visita che ricorda come fosse destituita di ogni ornamento e che si trovava sottoterra in un luogo umidissimo. Essa fu trasformata da Vaccaro a partire dal 1735 con una ridefinizione barocca dello spazio architettonico antico, innovandolo radicalmente finanche nel rivestimento delle colonne romane con tasselli di marmo antico broccatello.

Ambrogio Leone notava all'epoca che i fusti erano uguali per le dimensioni e la qualità del marmo. La sua osservazione trova riscontri nei saggi eseguiti in alcune delle colonne reimpiegate nella chiesa. Mentre i fusti, in granito orientale, suggeriscono la loro provenienza da un unico edificio pubblico d'età imperiale, da differenti contesti derivano i capitelli impiegati a coronamento delle colonne, databili tra il I e il III secolo d. C., e confrontabili con altri conservati nel giardino della curia o reimpiegati nella torre campanaria. Qui, si conservano due fusti monolitici al primo e al secondo piano, uno in marmo caristio e un altro in granito orientale, sormontati da una coppia di capitelli di spoglio databili al principio del I sec. d. C. e un altro all'età severiana. Il fianco e il retro del campanile sono nascosti dalle cappelle del duomo rinascimentale. Si può condividere a questo proposito il giudizio dello storico Gian Stefano Remondini sulla disposizione delle colonne ai quattro angoli della torre, che riflette uno schema comune nel periodo romanico [Remondini 1747, I, 168].

L'edificio romanico è adiacente alla torre campanaria del duomo. Essa è realizzata a pianta quadrata, per una lunghezza di 10x10 di lato. Oltre al fregio con le metope figurate reimpiegate con un fine ideologico, furono usate come materiale edilizio basi di statua ed epigrafi, documentate all'epoca del Remondini.

Anche se è di notevole interesse storico-artistico, la torre campanaria del duomo di Nola ha ricevuto scarsa attenzione dagli studi moderni, probabilmente a causa della sua posizione. I rilievi del campanile eseguiti nel 1949 dall'architetto Rosi consentono di vedere parte del prospetto del basamento, non ancora liberato dall'interro. Solo la recente pulitura ha permesso di mettere in luce la modanatura della base, giunta sino quasi alla quota antica, suggerendo un confronto con i campanili del duomo di Salerno e Capua.

I tre tipi di basamento medievale sono realizzati mediante il recupero di materiale da costruzione locale, di reimpiego, e sono peraltro espressione di una tradizione che si iniziò a manifestare al principio del XII secolo. Questa tendenza architettonica presuppone l'esistenza di un edificio religioso di un certo impegno, una cattedrale di influenza cassinese.

L'edificio dotato probabilmente anche di un atrio porticato deve evidentemente essere messo in rapporto con la cripta di San Felice e non con la chiesa degli Apostoli che pure funse da cattedrale nel XIV secolo.

A questo ambito culturale va infine ricondotta una vasca in granito conservata nel giardino della curia, impiegata come fonte battesimale come suggeriscono i fori lungo il bordo. Le vasche, anticamente poste nelle terme o nei giardini delle ville o delle *domus* romane, sono impiegate solitamente in epoca medievale come arredo liturgico, acquasantiere o fonti battesimali, o come ornamento per fontane. I *labra* sono solitamente in marmo bianco, colorato o in granito. Il nostro esemplare riprende il tipo III, a catino, secondo la formulazione di A. Ambrogi [Ambrogi 2005].

Di piccole dimensioni, la vasca nolana presenta una forma emisferica molto profonda con pareti che si incurvano formando un quarto di cerchio, senza labbro estroflesso. Il supporto di questo tipo di *labrum* è campaniforme o cilindrico come conferma anche l'attacco sul fondo. Un esempio eloquente del riuso di questi oggetti per un ambito culturale e liturgico è fornito dal confronto con una coppia di vasche del duomo di Salerno, di tipologia differente, e con una reimpiegata nella cattedrale di Caserta Vecchia.

Per concludere, l'analisi fino ad ora svolta permette di asserire con ogni verosimiglianza il ruolo che l'area dell'*insula episcopalis* assunse con il XII secolo attraverso la progettazione di un complesso religioso in linea con le formule della propaganda desideriana, recepita alla fine dell'XI secolo a Salerno e a Capua. I materiali classici inseriti nel paramento della torre campanaria, le colonne e i capitelli impiegati nella chiesa degli Apostoli mostrano ancora una volta l'interesse della società medievale per le antichità romane, in un centro dove la pratica del reimpiego risale all'età tardo-antica con una continuità fino al Rinascimento. I soggetti dei rilievi del campanile, che conservano tracce di malte antiche colorate, dovevano suggerire ai committenti dell'epoca le origini mitiche della città e la prevalenza del ruolo politico-militare conferito alla società medievale dalla presenza delle armi antiche. Analogo intendimento si ritrova nel campanile della cattedrale di Benevento in cui si impiegano rilievi con armi e cavalli tratti da monumenti funerari.

In mancanza di documenti o di indagini archeologiche più estese, che qui si auspicano, non resta che indicare genericamente l'esistenza di una cattedrale del XII secolo a Nola nell'area occupata dall'attuale duomo, ricostruita alla fine del 300, del 500 e a metà 800, e di cui resta l'isolato campanile sopravvissuto miracolosamente attraverso i progetti di rinnovamento urbano.

## Conclusioni

A differenza dei materiali di reimpiego nolani, i monumenti e gli *spolia* capuani attirarono l'attenzione dei viaggiatori dal Quattrocento (Fra Giocondo e Pirro Ligorio) sino alle testimonianze del Grand Tour. Le storie di Capua e dei suoi monumenti suscitavano un certo interesse non solo nell'ambito locale ma anche in ambiente esterno. La città godeva di certo di una fama maggiore rispetto agli altri siti della Campania antica. I viaggiatori realizzarono, al principio dell'Ottocento, pressappoco le stesse vedute monumentali che avevano fatto i loro predecessori.

Gli album di F. Debret maestro all'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts a Parigi in visita nel 1806-1807 in Italia, dei pensionnaires francesi e di Aubin-Louis Millin de Grandmaison (1811 in Italia) costituiscono un documento di primaria importanza, non solo perché testimoniano la conservazione dei resti antichi, ma identificano i luoghi in cui erano conservate le antichità, e consentono di recuperare la sensibilità che al principio



ANGELA PALMENTIERI

dell'Ottocento si stava maturando verso un fenomeno tanto articolato come il riuso dell'antico – nota già al Rinascimento nolano. La frammentazione del reimpiego capuano e campano corrispondeva per questi artisti alla necessità di reintegrare l'antico, in chiave storica, così da ricollocare un architrave scolpito o le scene dei fregi dei sarcofagi entro un repertorio di antica tradizione. Il disegno degli *spolia* diviene un inesauribile deposito di memoria, ma è allo stesso tempo un serbatoio infinito di conoscenza della propria identità.

### **Bibliografia**

AMBROGI A. (1995). *Vasche di età romana in marmi bianchi e colorati*, Roma.

PALMENTIERI A. (2017). *Arti e mestieri nei monumenti funerari d'età romana in Campania*, in *Iconographie du quotidien dans l'art provincial romain*, in *Iconographie du quotidien dans l'art provincial romain: modèles régionaux*, (Atti del Convegno, Dijon 2015) a cura di S. Lefebvre, pp. 271-284.

REMONDINI, G. (1747, 1751, 1757). *Della nolana ecclesiastica storia alla santità di nostro signore sommo regnante pontefice Benedetto 14. dedicata dal padre d. Gianstefano Remondini*, 3 vol., Napoli, stamperia Giovanni Di Simone.

ROSI G. (1949) *Il campanile del duomo di Nola*, in «Bollettino d'Arte», 34, 1949, pp. 10-20.

## **Damasco, Aleppo, Bosra: storie di città tra antico e contemporaneo**

### *Damascus, Aleppo, Bosra: town' stories between ancient and contemporary*

**RAFFAELLA PIEROBON BENOIT**

Università di Napoli Federico II

#### **Abstract**

*Le tre città siriane oggetto di questo intervento sono esempi di stratificazione archeologica e di integrazioni strutturali e culturali diversamente impattanti sul paesaggio contemporaneo. Il loro ruolo e la loro storia politica e culturale, caratterizzati dalla convivenza di comunità distinte si colgono nei racconti degli abitanti e dei viaggiatori che le hanno visitate e nei monumenti che riportano al passato, tuttora parte del vissuto quotidiano.*

*The three Syrian cities discussed in this paper are examples of archaeological stratification and structural and cultural integration, with different impact on the contemporary landscape. Their role and their political and cultural history can be appraised through the stories of inhabitants, travelers who have visited them over time, and through monuments, that take us back to the past, still part of everyday life.*

#### **Keywords**

Aleppo, Bosra, Damasco.

*Aleppo, Bosra, Damascus.*

#### **Introduzione**

La cronaca degli ultimi dieci anni in Siria ha portato alla ribalta drammatiche vicende umane che trasformeranno in maniera difficilmente superabile la fisionomia del paese, anche a seguito della distruzione di luoghi di grande importanza storica [ICOM 2013; Danti 2015]: già meta di 'viaggiatori' alla ricerca di antiche vestigia solo in anni recenti erano divenuti oggetto di un turismo allargato [Hureau 1984; Al-Maqdissi 2008] come si evince dalle più vecchie guide del Levante [Baedeker 1875; Cook 1876; Les Guides Bleus 1956], dai gustosi racconti di Agatha Christie [1946], dall'incremento dei 'travel books' alla fine del secolo scorso [Burns 1992; Lonely Planet 1993; TCI 1994; Petit Futé 1998], dai miei soggiorni per ricerche archeologiche dal 1979, interrottisi bruscamente nel 2011 [Pierobon Benoit 2017]. Esperienza che ha suggerito questo contributo, testimonianza di trasformazioni percepibili di anno in anno nel tessuto urbano dei centri grandi e piccoli, nelle tipologie delle abitazioni, sempre più lontane dai modelli tradizionali, con grandi aperture verso l'esterno in opposizione alla 'chiusura' verso l'interno delle tipiche case a cortile o per la sostituzione dei materiali da costruzione, il mattone crudo e il legno, detronizzati dal cemento e che tuttavia non sembrano aver messo in crisi 'l'idea di città', centrate su mercati, luoghi di culto, *hammam*, ma anche sulle stazioni degli autobus, espressione della mobilità da sempre identitaria del paese. Segni di 'modernizzazione' cui si sono accompagnati positivi cambiamenti legati alla maggiore circolazione di merci e alla possibilità di accesso a collegamenti via rete: nel 1980 l'unico modo per 'comunicare rapidamente' all'interno e all'estero era il telefono – ma si poteva aspettare una comunicazione anche ore –, nel 2010 i cellulari non erano più bene di pochi e anche piccoli agglomerati disponevano di connessioni internet, determinanti un

diverso rapporto con lo spazio vissuto: ai tradizionali caffè ritratti in tante scene di genere si sono affiancati internet-point, frequentatissimi, con un passaggio questa volta dall'aperto al chiuso e a una nuova socialità.

Il processo su esposto, evidentemente ben più complesso, è qui sinteticamente presentato. Si sono scelte tre città, tutte siti UNESCO, accomunate dalla storia plurimillenaria, evidenziata da stratificazioni complesse leggibili nelle tracce monumentali, nelle sopravvivenze linguistiche, religiose, culturali, nelle testimonianze scritte pubbliche e private, distinte per ambiente naturale e popolamento: elementi che hanno a loro volta determinato un diverso rapporto con il passato e, in buona misura, con il presente: a Sud Bosra, capitale della provincia Arabia creata da Traiano, appare al visitatore come un'unica rovina, inglobata da una moderna, anonima cittadina, al-Busra al-Sham, di 30.000 abitanti ca; al centro Damasco, al Dimashq, ai piedi del monte Qasiyun, definita giardino del profeta, paradiso in terra, per il suo paesaggio verdeggianti – aspetto su cui con ironia interviene Mark Twain [1867] – oggi capitale della Siria nella fertile piana irrorata dal fiume Barada, la *ghutah*, con una popolazione stimata nel 2010 a 1.700.000 abitanti; infine, Aleppo, Halab, la città da sempre cosmopolita, nella Siria di Nord Ovest, con una popolazione stimata al 2011 a 2.000.000 ca di abitanti e seconda città del paese.

## 1. Cenni di storia e geografia

Le tre città sono ai limiti della zona semiarida, in aree fertili per ricchezza d'acqua; distanti dal mare, confinano a Est con il deserto, elemento inseparabile dal quotidiano per i rapporti continui con le popolazioni nomadi. Sono lungo percorsi naturali, poi trasformati in un complesso sistema viario che collega Nord e Sud, Est e Ovest, ponendole al centro di scambi culturali e economici: facilità di passaggi che unita all'assenza di evidenti confini naturali, ad eccezione del NO, spiega le invasioni continue che la regione ha subito nel corso della sua lunga storia e la precocità del suo popolamento, con l'arrivo dall'Africa dei primi ominidi, datato a ca 1.000.000 di anni fa, inizio di un processo inarrestabile culminato con 'l'invenzione' dell'agricoltura e l'incremento della sedentarizzazione, 10.000 anni fa ca. [Akkermans, Schwartz 2003; Kanjou, Tsuneki 2016].

Nel corso del IV millennio la Siria partecipa della c.d. prima urbanizzazione; la sua storia è strettamente legata a quella della Mesopotamia, dell'altopiano anatolico, della costa mediterranea; da Nord a Sud il paese vedrà confrontarsi o convivere popoli diversi, i cui nomi illustrano la complessità delle vicende che li vedono protagonisti per oltre tremila anni: Sumeri, Accadi, Amorrei, Babilonesi, Assiri e a Sud Egiziani, contendono le ricche terre siriane a regni indipendenti, dai nomi ugualmente evocativi, come Mari, Aleppo, Ebla. Successione e contrapposizione di poteri che contrassegna anche la successiva Età del Ferro, con le contese tra Assiri, Ittiti, Aramei e ancora Assiri e Babilonesi, cui metterà fine la conquista persiana, con Ciro il Grande (530 a.C.) [Orthmann *et al.* 2013].

Agli Achemenidi si deve la prima 'unificazione' della Siria, rapidamente spezzata dalle conquiste di Alessandro e soprattutto dalle mire dei Successori. L'affermazione dei Seleucidi ri-crea il paesaggio grazie alle città, nuove o organizzate secondo nuovi modelli: evento di breve durata per la debolezza del regno, messo in crisi a Nord dall'avanzata dei Parti, e che favorisce a Sud l'espansione di regni autonomi, Asmonei in Giudea, Nabatei che raggiungono Damasco. Il variegato quadro, non solo politico, che ne deriva sarà modificato dai Romani, prima con la creazione della provincia Siria, poi con l'Arabia, cui sarà annesso l'Hauran, lasciando viceversa sotto il controllo di regni amici il Nord, oltre l'Eufrate [Orthman *et al.* 1989; Sartre 2001].

Per quasi tre secoli la Siria vive un periodo di pace, celebrato nelle fonti e riconoscibile sul terreno per la grandiosità dei monumenti. Instabilità dei confini e gravi disordini interni, come quelli che porteranno al regno di Zenobia (270) cominciano già nel III secolo a modificare le città, di cui vengono potenziate le difese. Ulteriori cambiamenti porterà la costruzione delle chiese, testimoni della diffusione del cristianesimo, la cui pratica non sempre pacifica determinerà trasformazioni sociali e culturali, oltre che politiche e amministrative, che finiranno per indebolire il paese, preda, già dal IV secolo, di nuove guerre. Gli scontri tra Bizantini e Sasanidi e soprattutto gli scismi, faciliteranno nell'opinione di molti contemporanei la conquista araba, nel 632.

Gli Omayyadi governano Siria e Arabia fino alla metà dell'VIII secolo secondo la critica più recente senza stravolgimenti bruschi e totali [Borrut 2011], agendo piuttosto nel segno di una 'graduale discontinuità,' riconoscibile anche nelle città, in cui vecchi edifici, anche se spesso defunzionalizzati, sopravvivono accanto e/o inglobati in nuove costruzioni; le moschee con i loro minareti disegnano ora l'orizzonte urbano: la loro funzione di richiamo porta all'accentramento di attività, dalle scuole coraniche ai bagni, dagli ateliers ai *suq*, con l'invasione 'disordinata' delle vecchie *insule*: i vuoti / le strade e i pieni / il costruito assumono così un nuovo rapporto spaziale.

I secoli successivi segnano un cambiamento netto nella storia del Vicino Oriente. In Siria il trasferimento della capitale da Damasco a Baghdad determinerà in maniera definitiva la trasformazione dei rapporti con l'Occidente, ripresi, per così dire, con le Crociate la cui conclusione, negativa per i Franchi, non porrà fine alle guerre e incursioni nel paese, lasciando come traccia i 'castelli', arabi e cristiani, sorti numerosi sulla costa e all'interno.

La conquista da parte degli Ottomani apre un nuovo complesso capitolo della cui storia è in corso la rilettura critica [Faroqhi 1999]. La lunga durata dell'impero (1516-1918), con fasi alterne di maggior o minore autonomia e apertura verso l'Occidente, di cui esemplare è la vicenda del giovane aleppino Hanna Dyab [Fahmé-Thiéry 2015] favorisce un periodo di relativa pace, interrotto da lotte interne intensificatesi nel XIX secolo e culminate nella rivolta guidata da Feisal di Arabia e T.E. Lawrence, che tanto spazio ha occupato nel nostro immaginario.

La sconfitta della Turchia e gli accordi di Sanremo (1920) porranno la Siria sotto tutela francese: [Pedersen 2015]; il Mandato si concluderà nel 1946 dando luogo al nuovo stato siriano, che sarà fortemente condizionato dalle vicende che investono il Medio Oriente, con il susseguirsi di colpi di stato ad opera di esponenti delle diverse forze politiche legate alle tre aree 'storiche' del paese, Damasco, con la spinosa questione libanese, Aleppo e l'area costiera alawita con il problema di Alessandretta, Bosra e il Sud druso; situazione aggravata dalla creazione nel 1948 dello stato di Israele e dalle guerre e i convulsi rapporti tra i paesi arabi che ne sono scaturiti.

Con la nomina a Presidente di Hafez al-Assad nel 1971 è iniziata la nuova repubblica, le cui sorti drammatiche sono oggi sotto gli occhi di tutti.

## 2. Damasco

Abitata ininterrottamente dal II millennio a.C. ha attraversato da protagonista tutte le fasi di questa lunga storia [Burns 2005] i cui episodi salienti restano vivi nella memoria comune grazie alle tipiche figure dei cantastorie: negli affollati caffè si mescolano le vicende di Paolo di Tarso e la casa di Anania, di Antar e Abla, di Saladino e del suo Mausoleo, di Tamerlano, di Solimano il Magnifico, i racconti di Shahrazad e le voci dei Beduini, Armeni, Curdi, Drusi, Palestinesi che ancora la abitano [Cammelli 2005].



1: Damasco. La moschea di Omar: particolare del cortile. 2007 (foto dell'autore).

Storie complesse dalle tracce ancora visibili nella città il cui nucleo antico, pur con accrescimenti, è rimasto il suo centro ideale ben individuato dalle mura che lo circondano: più volte ricostruite, con le loro porte sono ancora oggi punti di riferimento. Il ruolo difensivo e simbolico della cinta permane nei secoli successivi, quando alle mura si addossa, all'interno, la cittadella: con i suoi numerosi edifici si configura come una città nella città che conserva, pur nell'intrico delle stradine che hanno invaso le *insule* di età romana, la sua pianta originale. Le tracce più antiche non sono immediatamente visibili, se non all'occhio attento del lettore di piante [Petruccioli 2007], tuttavia il visitatore che percorre affascinato l'affollata *via recta*/antico decumano, è colpito, arrivando alla grande piazza su cui affaccia la moschea omayyade, dalle alte colonne che in parte la inquadrano: punti di appoggio per i tendoni che difendono dal caldo e ricordo 'inconscio' dell'antico tempio di Zeus, non del tutto distrutto da quella costruzione che non ha del resto modificato l'impianto generale, conservando i limiti dell'antico *temenos*. Se, viceversa, la chiesa di S. Giovanni, edificata dai Bizantini accanto al tempio, è stata completamente distrutta per far posto alla moschea, il ricordo del periodo e della sua arte traspare nello stile dei magnifici mosaici che la decorano e che ne hanno



conservato nel tempo il ruolo di principale edificio di culto della città, abbellito solo con l'aggiunta di minareti, sempre più svettanti.

La centralità della città 'murata' non sarà annullata neppure dall'intensa attività edilizia di Azem Pasha (1742-1757) cui si deve la costruzione di un grandioso palazzo e di due caravanserragli: ed è interessante notare come la novità architettonica e la bellezza di queste costruzioni suscitassero, oltre i più ufficiali elogi [Murphey 2009], reazioni fortemente critiche tra la gente comune, per i contraccolpi economici immediati, ma anche per lo stravolgimento dello spazio [Sajdi 2013].

Con il XX secolo la situazione cambia decisamente: la vecchia città conserva un ruolo vitale, come luogo di preghiera, di mercato, di spazio privilegiato per il tempo libero, ma le attività amministrative e politiche, i quartieri residenziali, gli alberghi, occupano spazi verdi fino ad allora 'vuoti' lungo il Barada, inglobando piccoli nuclei di edifici storici come la moschea di Solimano, opera del grande architetto Sinan, e raggiungono le pendici del Qasiyun, in parte occupate da antiche madrase e mausolei.

Tra le nuove costruzioni, in sintonia con i tempi, spicca la Stazione ferroviaria dell'Hijaz, inaugurata nel 1917; significativa poi è la vicenda del Museo Nazionale, già aperto nel 1919 nella città vecchia e ricostruito nel 1936 lungo il Barada, a poca distanza dal complesso della Sulemanyie e che con il giardino, le fontane, il caffè all'aperto ripropone l'atmosfera fantastica della città vecchia.

Le scelte successive appaiono sempre più discutibili, è tuttavia da sottolineare che le 'due città' non sono affatto separate nella vita quotidiana degli abitanti: ricordo di un passato condiviso l'antica, celebrazione dei tempi nuovi la moderna, simbolicamente rappresentata dal Monumento al Telegrafo, una colonna in bronzo eretta nel 1905 nella centrale piazza Mergé per l'inaugurazione della linea telegrafica Istanbul - Mecca, via Damasco: realtà inscindibili riunite nel minareto mamelucco della grande moschea su cui secondo la narrazione popolare Cristo riapparirà a tutti nel giorno del giudizio.

### 3. Aleppo

Un processo grosso modo simile si ricostruisce per Aleppo che contende a Damasco il titolo di città dalla vita più lunga [Burns 2019]: cresciuta per aggiunte successive è esempio di stratigrafie verticali e giustapposizioni/integrazioni orizzontali. Ne è esempio la Cittadella, che costituisce il fulcro dello sviluppo in piano e ha restituito al di sotto del palazzo reale, delle moschee, dei bagni di età ayyubide e ottomana ricche testimonianze della sua storia antica, sin dal III millennio, quando vi si costruisce il tempio del Dio della Tempesta /Hadad, della cui importanza sono prova le numerose ricostruzioni [Kohlmeyer 2016]; i rilievi che lo decorano a partire dalla fase ittita (1500), con la lunga teoria di figure divine e mostruose sottolinea l'importanza strategica e politica della città, la profondità a cui si trovano indica anche visivamente il tempo trascorso.

La cittadella conserva il suo ruolo, pur cambiando nome – *Beroia* per i Seleucidi e i Romani – cambiamento da legarsi anche all'ampliamento planimetrico, come per Damasco deducibile dalla pianta e segnalato dalle mura: la grande moschea e le scuole coraniche, gli *hammam*, i suq e i grandi khan cresciuti a Est della cittadella soprattutto ad opera degli Ottomani, che ne hanno intuito il potenziale economico [Mansell 2016], incarnano l'essenza della città, sempre entro le vecchie mura sino alla fine dell'800, ad eccezione del 'Quartiere nuovo', sviluppatosi a Nord della Cittadella, ad ospitare cristiani e stranieri.

Specchio dello spirito informatore dell'espansione successiva, a macchia d'olio, può considerarsi la storia dell'Hotel Baron, assunto a simbolo della città moderna. Già innovativo



2: Aleppo: stratigrafia della Cittadella, dagli ortostati del tempio di Hadad alla moschea di Abramo. 2009 (foto V. De Crecchio).





3: Bosra: Vista Generale. 1980 (foto dell'autore).

per concezione il primo albergo – l' Ararat – costruito alla fine del XIX secolo nei pressi del Kahn della dogana nel cuore della città ottomana, sarà sostituito dal Baron, così denominato dal soprannome baron/Signore, dato alla famiglia fondatrice, i Maloufian; costruito a Ovest della Cittadella nella via che ne prende il nome, e lungo la quale venne inaugurato nel 1931 il Museo archeologico Nazionale, rappresenta il centro 'ideale' della nuova Aleppo, la cui storia si mescola a quella del secolo, quando la città, da sempre aperta grazie alla sua funzione di mercato cosmopolita tra Est e Ovest, è rifugio per gli Armeni in fuga dalla Turchia e tappa privilegiata per visitatori illustri da T.E. Lawrence a Agatha Christie, a De Gaulle (Amabile, Tosatti 1998): per la sua posizione e la particolare accoglienza riservata ai viaggiatori è stato il punto di partenza per immergersi nella città, di turisti, uomini di affari, viaggiatori per caso.

#### 4. Bosra

La sua storia si distingue in molti punti da quella delle altre due città: importante centro del mondo antico, come mostrano le citazioni in testi egiziani e le mura urbane, il cui primo impianto risale al II millennio.

'Riscoperta' nel 1812 da J.-L. Burckhardt si presentava come un'imponente massa di edifici in rovina, abitati da poche famiglie che tuttavia conservavano ancora il ricordo della storia passata, nei racconti sul monaco Bahira e la sua influenza sul giovane Maometto, o sulla Casa dell'Ebreo, distrutta per far posto alla costruzione della grande moschea di Omar e dal Califfo fatta ricostruire per risarcimento, a riprova della tolleranza regnante, rispecchiata negli imponenti monumenti superstiti [Cook 1876, 445-446].

Gli scavi recenti forniscono una più precisa ricostruzione della storia della città [Dentzer *et al.* 2010] monumentalizzata alla fine del I millennio, a seguito della scelta dei Nabatei di farne un punto avanzato di controllo del territorio e di difesa delle vie di accesso a Damasco, a sua volta inclusa nel regno, in questi secoli alla sua massima espansione: si ricostruisce la fortificazione con un perimetro maggiore a difesa di nuovi edifici, di rappresentanza e di pubblica utilità, sorti lungo due assi principali, grosso modo ortogonali. Divenuta capitale della nuova provincia Arabia ad opera di Traiano e sede di una legione la città si adegua ai modelli romani e alle nuove esigenze potenziando il vecchio schema: gli assi principali sono allungati, nascono terme e ninfei, le vie sono fiancheggiate da lunghi colonnati completati solo nel pieno III secolo.

La precoce adesione al cristianesimo è testimoniata dalla costruzione di chiese, che, con le loro forme innovative si inseriscono nella trama urbana, occupando precedenti luoghi di culto o spazi abbandonati a seguito dei numerosi terremoti che hanno interessato la regione tra V e VI secolo [Russel 1985]; segnano l'inizio di una trasformazione non solo simbolica della città, che sarà completata dal VII secolo dalla costruzione di case, stalle, magazzini, accanto a edifici di prestigio e di culto, nelle aree ancora in parte libere.

Esemplare è il riuso del teatro: non più luogo di aggregazione ma punto focale di difesa, tra l'VIII e il XII secolo è circondato da una cortina con torri quadrate - ben 12 al compimento dell'opera - che lo nasconde completamente; tra la cortina e le costruzioni della cavea si costruiscono ambienti consoni alla nuova funzione, l'orchestra e la cavea sono occupate nel tempo da costruzioni 'avventizie'.

Il quasi totale abbandono della città e l'impovertimento della regione fino al XVIII e XIX secolo [Seikaly 2009], che ne ha fatto rifugio dei Drusi in fuga dal Libano, si interrompe a partire dal '900 e negli anni del Mandato; gli spazi interni alle mura sono occupati secondo logiche nuove ma determinate dal preesistente, la cui 'non estraneità' è evidente anche nel conservatorismo nell'uso dei materiali, di reimpiego e non, in primis il basalto: gli edifici non sono abbattuti ma riutilizzati; le nuove costruzioni si organizzano intorno a vie che ne prolungano lo spazio anche all'esterno del vecchio perimetro murario [Moncel 2000]. Ripresa 'spontanea' che verrà ridefinita da un vasto progetto archeologico per la valorizzazione del sito a partire dal 1947 e il cui primo passo è stato lo spostamento degli abitanti: il turista e lo studioso possono godere oggi di un'affascinante vista del sito, trasformato tuttavia da città viva in Museo all'aperto, circondato da un anonimo agglomerato: si è così spezzata la stratificazione culturale – orizzontale – conservatasi per secoli.

## Conclusioni

A dispetto della continuità stratigrafica e culturale che ha caratterizzato le tre città sulla lunga durata, di cui elemento qualificante appare la conservazione delle diverse identità che vi hanno con alterne vicende convissuto, l'accrescimento contemporaneo appare meno integrato: le città si sono sviluppate infatti con l'aggiunta di nuovi, ben distinti quartieri, che con le loro architetture spesso pretenziose e sostanzialmente anonime, destinate ai nuovi ceti del potere si separano nettamente, anche socialmente dal passato [Brandi 1990].

Le pesanti distruzioni che hanno interessato le tre città, e soprattutto Aleppo, causando la fuga di milioni di persone [Kaya 2017] non potranno non modificare, nell'auspicata ricostruzione, il loro aspetto: l'auspicio è che gli sforzi congiunti della 'società civile' possano far riemergere le diverse identità che da sempre ne sono state segno distintivo, arrestando quel naufragio delle civiltà [Maalouf 2019] che più o meno coscientemente stiamo vivendo.

## Bibliografia

- AKKERMANS, P.M.M.G., SCHWARTZ, G. (2003). *The Archaeology of Syria from complex hunter-gatherers to early urban societies (ca 16000 – 300 b.c.)*, Cambridge, Cambridge University Press.
- AL-MAQDISSI, M. éd. (2008). *Pionniers et protagonistes de l'Archéologie syrienne 1860-1960. D'Ernest Renan à Selim AbdulHak* (Catalogo della Mostra, Damas, Musée Nationale, 20 octobre 2008 - 30 janvier 2009), Damas, DGAM.
- AMABILE, F., TOSATTI, M. (1998). *I baroni di Aleppo. Dal genocidio armeno alla Siria di Assad: un secolo di storia dalle finestre del più noto albergo del Medioriente*, Roma, Gamberetti Editore.
- BAEDEKER, K. (1875). A. Socin, *Palästina und Syrien: Handbuch für Reisende*, Leipzig.
- BORRUT, A. (2011). *Entre mémoire et pouvoir. L'espace syrien sous les derniers Omeyyades et les premiers Abbassides*, V. 72-193/692-809, Leiden-Boston, Brill.
- Les Guides Bleus. Moyen Orient* (1956). A cura di R. Boulanger, Paris, Hachette.
- BRANDI, C. (1990). *Città del deserto*, Roma, Editori Riuniti.
- BURNS, R. (1992). *Monuments of Syria. An Historical Guide*, London, New York, I.B. Tauris Publishers.
- BURNS, R. (2005). *Damascus. A History*, London and New York, Routledge.
- BURNS, R. (2019). *Aleppo. A History*, London and New York, Routledge.
- CAMMELLI, S. (2005). *Il Minareto di Gesù*, Bologna, Il Mulino.
- CHRISTIE MALLOWAN, A. (1946). *Come, Tell Me How You Live*, London, Collins Sons and Co.
- Cook's Tourists' Handbook for Palestine and Syria* (1876). London, Thomas Cook & Son
- DANTI, M.D. (2015). *Ground-based Observations of Cultural Heritage Incidents in Syria and Iraq*, in «Near Eastern Archaeology», n. 78, pp.132-141.
- DENTZER J.-M., BLANC, P.M., FOURNET, TH., KALOS, M., RENEL F. (2010). *Formation et développement des villes en Syrie du Sud de l'Époque hellénistique à l'Époque byzantine : les exemples de Bosra, Suweida, Shahba*, in *Hauran V. la Syrie du Sud du Néolithique à l'Antiquité tardive, Recherches récentes*, a cura di M. Al-Maqdissi, F. Braemer, J.-M. Dentzer, I. Beyrouth, IFPO, pp. 139-170.
- FAHMÉ-THIÉRY, P., HEYBERGER, B., LENTIN, J. (2015). *Hanna Dyab, D'Alep à Paris. Les pérégrinations d'un jeune syrien au temps de Louis XIV*, Paris, Sindbad, Actes Sud.
- FAROQHI, S. (1999). *Approaching Ottoman History. An Introduction to the Sources*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HUREAU, J. (1984). *La Siria oggi*, Torino, Les éditions Jeune Afrique.
- ICOM (2013). *Liste Rouge d'Urgence des Biens Culturels Syriens en Péril*, Paris, ICOM.
- KAYA, A. (2017). *A Tale of Two Cities: Aleppo and Istanbul*, in «European Review», n. 25, pp.365-387.
- KANJOU, Y., TSUNEKI, A. (2016). *A History of Syria in One Hundred Sites*, Oxford, Archaeopress Archaeology.
- KOHLMEYER, K. (2016). *The Temple of Hadad of Aleppo. The Greatest Urban Sanctuary of Northern Syria*, in *Ebla e la Siria dall'Età del Bronzo all'Età del Ferro* (Atti del Convegno, Roma, 2013), a cura di P. Matthiae, Roma, Bardi edizioni, pp. 295-336.
- LONELY PLANET (1993). Simonis, D., Finlay H., *Jordanie et Syrie*, Paris, Lonely Planet
- MAALOUF, A. (2019). *Le naufrage des civilisations*, Paris, Grasset.
- MANSEL, PH. (2016). *Aleppo. The Rise and Fall of Syria's Great Merchant City*, London, New York, I.B. Tauris.
- MONCEL J.-CH. (2000). *Les Développements de Bosra aux XIXe et XXe siècles*, in «Bulletin d'études orientales», n. 52, pp. 357-381.
- MURPHEY, R. (2009). *Syria's Underdevelopment under Ottoman Rule: Revisiting an Old Theme in The Light of New Evidence from the Court Records of Aleppo in the Eighteenth Century*, in J. Hathaway ed., *The Arab Lands in the Ottoman Era*, Minneapolis, University of Minnesota, pp. 209-230.
- ORTHMANN, W., DENTZER, J.M. (1989). *Archéologie et histoire de la Syrie, II. La Syrie de l'époque achéménide à l'avènement de l'Islam*. Saarbrücken, Saarbrücker Druckerei und Verlag.
- ORTHMANN, W., MATTHIAE, P., AL-MAQDISSI, M. (2013). *Archéologie et histoire de la Syrie, I. La Syrie de l'époque néolithique à l'âge du fer*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag.
- PEDERSEN, S. (2015). *The Guardians: The League of the Nations and the Crisis of Empire*, Oxford, Oxford University Press.
- PETRUCCIOLI, A. (2007). *After Amnesia. Learning from the Islamic Mediterranean Fabric*, Bari, ICAR.
- PIEROBON BENOIT, R. (2017). *Tell Barri/Kahat (al Hassake) e la sua lunga storia*, in *Chi ha diritto alla cultura? La situazione dei beni archeologici in Iraq e Siria* (Atti della Giornata di Studi, Roma, 2016), a cura di B.M. Tomassini Pieri, Vignate, pp. 87-106.
- PIEROBON BENOIT, R. (in corso di stampa). *Memorie di un lungo passato: le città siriane tra storia e archeologia*.



RAFFAELLA PIEROBON BENOIT

- RUSSELL K.W. (1985). *The Earthquake Chronology of Palestine and Northwest Arabia from the 2nd through the mid-8th century A.D.*, in «Bulletin of American Society of Oriental Research», n. 260, pp. 37-59.
- SARTRE, M. (2001). *D'Alexandre à Zenobie. Histoire du Levant antique. IVe siècle avant J.-C. – IIIe siècle après J.-C.*, Paris, Fayard.
- SAJDI, D. (2013). *The Barber of Damascus. Nouveau Literacy in the Eighteenth - Century Ottoman Levant*, Stanford, Stanford University Press.
- SEIKALY, S. (2009). *The Syrian Economy at the Turn of the Century: the Testimony of 'al-Muqtabas', 1906-1914. An Overview*, in J. Hathaway ed., *The Arab Lands in the Ottoman Era*, Minneapolis, University of Minnesota, p. 231.
- TCI (1994). *SIRIA. Damasco, Homs, Aleppo, la costa mediterranea, Palmira e i suoi castelli*, a cura di R. Parapetti *et al.* Milano, Touring Club Italiano.
- PETIT FUTÉ TRAYNARD, Y. (1998). *Syrie, Damas*, Librairie Avicenna.
- TWAIN, M. (1867). *The Innocents abroad or the new Pilgrims' Progress*, Hartford, American Publishing Company.

### **Sitografia**

<http://icom.museum/fr/listes rouges> (maggio 2020).

## Reconstruction of Heritage: Troy and Tevfikiye Archeo-Village

CEREN GÖĞÜŞ, MEHMET EMRE ARSLAN

Istanbul Kültür University

### Abstract

*The rise in heritage tourism inspired comprehensive constructions around archaeological sites. This paper focuses on the reconstruction of Tevfikiye situated next to Troy archaeological site, from a village of agricultural production to an Archeo-Village.*

*Troy's scientific importance is interwoven with its place in literature. This causes the concept behind Tevfikiye's reconstruction to a touristic center to span from recreating the old architecture to artistic recreations of the myths, which reimagines the village as an artificial part of Troy's horizontal palimpsest.*

### Keywords

*Troy, heritage tourism, Archeo-Village.*

### Introduction

Troy is a very famous archeological site in Çanakkale, Turkey with very significant properties. First one is its fame, because of its place in Greek mythology and literature as the site of Trojan War. Second is its archaeological importance, because of the multi-layered scientific data spanning centuries from Bronze Age to Roman era.

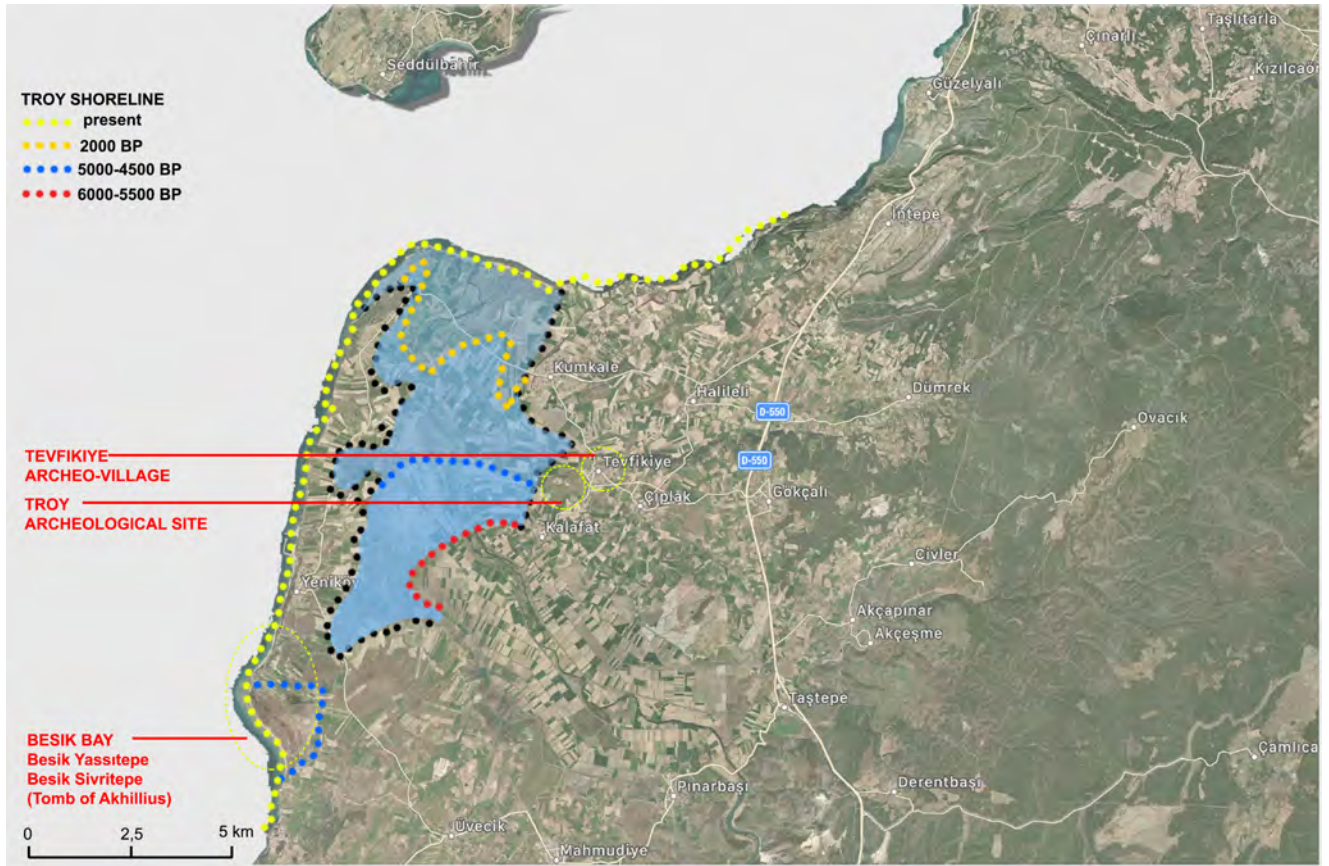
Site with other remains 10 km around it was proclaimed as Troy National Park in 1996 [Aslan 2018, 110]. 20 years later, 2018 was announced as the year of Troy by the Ministry of Culture and Tourism. Same year OPET (a mineral-oil and fuel-oil distributor operating in Turkey) developed Tevfikiye Archeo-Village, a village very close to the archaeological site, project to attract tourists, to develop the organic agricultural production and to increase the quality of daily life in the village, as a part of their 'respect to history' projects [Korkmaz 2020, 106]. This paper studies this project and its attempt to create an artificial new layer to connect Troy with the village and proposes a more holistic approach to the area.

### 1. Tourism in Troy From Time of Homer To Today

It is believed that the city of Troy existed in one form or another since 3000 BCE in its very strategic place, where important commercial routes intersect. This combined with the strong winds this area still is well known for and caused the commerce ships to port in Troy, contributed to the wealth of its residents (Fig. 1).

The transformation of Troy to a tourism destination started very early and had everything to do with the epics of Homer, Iliad and Odyssey. Both in Iliad, the story of the Trojan War, and Odyssey, Odysseus' adventures returning home after the battle, the city of Troy is a background for the main characters journeys. Archeological data corresponds with some of what is in the narrative, so much so, some believe, Homer must have visited Troy.

Underneath the main story of the War and personal journeys of its character, there were two overarching themes in the story of Troy.



1: Map of Troy and its Surroundings.

First one was that the Trojan War was turning point in the relationship between East and West. His choice, and subsequently Paris himself, as a representative of the eastern cultures, was seen as the starter of the Trojan War in antiquity. But even more profoundly, the act of crossing the Hellespont by the goddesses, which was accepted as an ontological barrier between Europe and Asia, was an «offense against the nature» and would bring «a divine retribution» upon the Trojans [Doherty 2012, 528-529]. It also was the origin of all the 'endless cycle of violence between East and West', such as the wars between Greeks and Persians or campaigns of Alexander the Great. Herodotus claimed, that the only way to end this never-ending conflict was for each party to turn back to their native lands [Doherty 2012, 531].

The second theme was that it was the catalyst for Trojans immigration to Europe and establishment of important city and states there. Aquileia, Padua, Mantua, Verona, Altinum, Modena and Parma were seen as established by Trojans [Strobl 2006, 421] and Franks, who wanted to legitimize their young empire, used an alternative to Aeneas myth [Strobl 2006, 422]. Romans believed themselves to be descendants of Aeneas at least since fifth century BCE, even before Virgil's Aeneid [Bell 2008, 17]. Virgil though strengthened this national identity for Rome and created «a worthy first ancestor» for Augustus in Aeneas [Bell 2008, 11/12]. The theme of building and rebuilding of cities in Aeneid, juxtaposes Aeneas, who was destined to founding a nation based on an older one, with Augustus, who used architecture as a means to create uniformity throughout his Empire [Bell 2008, 20; Morwood 1991, 217-219].

The way that Emperor Augustus accepted and nourished this connection is apparent in his renovations of Troy [Kapff 2001, 61]. Even after Augustus, depending the ambitions of the

Empire around Aegean, the ancestry of Aeneas maintained its importance in Roman history writing, although, according to the national and regional interests his character and station varied [Farrow 1992, 345-350].

As a result of the mass tourism this interest caused, a lot of installments that reflected the mythological characters of Trojan War decorated the city. The tumuli existing at the site had been spruced up to meet the touristic expectations. The stone that Palamedes used to teach draughts to his comrades, miraculous rock that Cassandra was chained to; even the anvils Zeus tied to stubborn Hera were displayed for the visitors. So, Troy became a historical recreation spot or a mythological theme park [Brandau 2015, 137].

Troy lost its significance after Roman period, because of the acceptance of Christianity as official religion and prohibition of polytheistic religions.

Brandau claims that Mehmet II visited Troas in 15<sup>th</sup> century and propounded that he had been charged by God to take revenge for the city against the successors (Byzantine Empire) of the people, who committed this crime against Asian public of the city [Brandau 2007, 349].

Troy continued to be a destination in 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> century, but at that point the remains of the city were completely covered by soil and the visits were more search parties by passionate readers of Iliad, especially European aristocrats who wanted to ground their roots to the heroes of Trojan War [Aslan 2018, 102-103].

Troy was rediscovered by Heinrich Schliemann in 19<sup>th</sup> century. Schliemann and the romantic myth he created of his discovery with guidance from Homer and the precarious Priamos treasure he found is well known. Even now, when it is widely accepted that his 'enthusiastic' way of excavating damaged the layers of Troy and made the jobs of archaeologist, who came after him much harder, he is seen as a romantic hero. So much so, a play named *Schliemann, unknown episodes* was written in 1982. In 1995 was adapted to a long format opera entitled *Schliemann* and twenty years later again reworked into *Iliade l'amour*<sup>1</sup>.

Schliemann started his unauthorized excavations in Hisarlik in 1870. He got his authorization eventually, but lost it again in 1873, because the archaeological finds were being taken out of country illegally. In 1874 he published *Trojanische Alterthümer* and *Atlas Trojanischer Alterthümer*. After a court case in 1878 in Athens and a 10000 Frank fine, the excavations restarted. He published his finds from this era in 1881 in *Ilios: The City and Country of the Trojans*. He took part in the excavations of Troy between 1882 and 1883 and again at the end of that decade. He died shortly after in December 1890 [Sazcı 2007, 31-36]. His funeral took place in his villa in Athens, named Palace of Ilion. A bust of Homer and copies of Iliad and Odysseus were around him and the King and the Crown Prince of Greece were in attendance [Siebler 1990, 222].

After Schliemann for a long time there were no excavations in Troy. Official authorities gave the excavation permit after 200 years to Prof. Dr. R. Manfred Korfmann, who excavated in Hisarlık from 1988 to 2005. After Korfmann's unexpected death in 2005 first a consortium and then Prof. Dr. Rüstem Aslan took over.

One of the most impactful actions of the recent years in Troy was the construction and opening of a contemporary museum (Fig. 2). Architect Ömer Selçuk Baz' Project, that evolves around the idea of Troy's layers, won the first prize in a national competition in 2011. The museum, located just beside the main road that leads to Troy, across the Tevfikiye Village, opened in 2018.

<sup>1</sup> <https://explore.psl.eu/en/discover/focus/iliade-lamour-conservatoire-opera>





2: Troy Museum (From the Archives of Asiye Akgün Gültekin).

## 2. Tevfikiye Archeo-Village Project

Tevfikiye Village was established at the end of 19<sup>th</sup> century. Its residents are mostly Bulgarian immigrants and their major occupation is agricultural production. Even though it is located very close to Troy, until this point the village didn't benefit from the tourists all that much. Even so, the villagers are very interested in the archaeological site; they attend the excavations and support the archeologists and other scientists by providing boarding or provisions.

Within the scope of the Archeo-Village, firstly architecture was engaged; buildings built by a primitive concrete structure have been covered by an architectural envelope in the form of 6<sup>th</sup> period of Troy. An already existing house has been transformed into a Trojan house with mud-brick structure and flat roof. Likewise, the village's teahouse, village clinic and wedding hall have been covered by a facade that reflects the same period (Fig. 3).





3: Scenes from the Village, Teahouse, Village Clinic and Wedding Hall (From the Archive of the Author).

Homer's face, Greek gods, Trojan War heroes or the fight between Achilles and Hector are painted at the facades of village houses (Fig. 4). There is also a square with busts of these characters.

At the present these and a souvenir shop seem to be the whole project. Villagers were active participants of this transformation from the beginning. The residents of Tevfikiye are aware that tourism can increase employment opportunities, cause improvements in infrastructure and so much more.

Local initiatives in their enthusiasm can sometimes be destructive to heritage sites due to «indifference, ignorance, or commercial avarice», but if the local communities take an active part in the reshaping of their surroundings as a touristic area, «an increased sense of self-efficacy and empowerment» can prevent this [Griffith 2012, 523-524].





4: Scenes from the Village, The Graffiti's (From the Archive of the Author).

Cameron Scott Griffith and Lauren Miller Griffith, for example, propose to train the local residents as «ethnographers and archaeologists who would produce and circulate their own narratives about the past», which would be even more helpful if «the link between the present-day residents and ancestral use of the site is [...] potentially tenuous at best, which complicates their sense of connection to the site» [Griffith 2012, 525/530].

This is certainly the case in Tevfikiye and disconnect between the residents and the myth of the area is an unfortunate fact. Although Troy's history and myth has always stayed important in European classical education, starting with Ottoman Empire the relationship public had with Anatolia's antique heritage dwindled. In Tevfikiye though the people are very enthusiastic to learn and accept Troy's history, which is a part of the project and which certainly will help with the authenticity of the imagined make up of the village.

### **Conclusion: a Holistic Project for Troy**

When we compare the number of visitors of Troy with other archaeological sites in Turkey, we see that Troy is in the third place with 583491 visitors. The number of visitors doubled in last 2 years [Url 2]. The museum and the project can be seen as reasons for this increase. But Troy's literary singularity seems to be the decisive effect.

The effect of literature still persists, but impact of another art form is also added to the equation, cinema. There have been many movies about Troy, but especially after 'Troy' (2004) directed by Wolfgang Petersen, starring Brad Pitt, Orlando Bloom and Eric Bana, the number of visitors increased from 10000 per year to 500000 per year [Aslan 2018, 111].

The wish to travel comes from a need to escape the every day life, problems, and experience something new and special. It is a search for «new realities different from [ones] own» [Real 2018, 11]. In this search written and visual arts play a big role. The touristic experience, already new and different is heightened by the connection the visitor feels towards the literary or visual work.

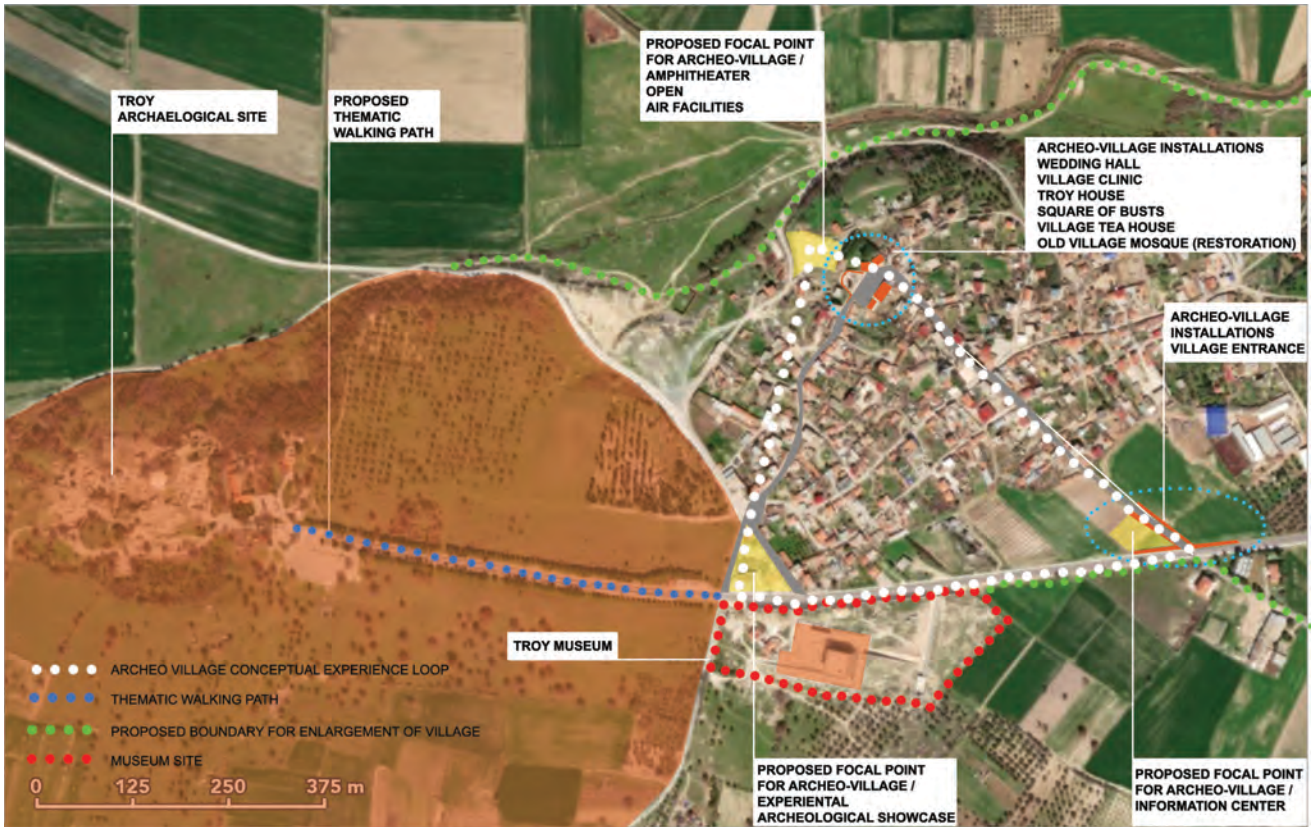
Still, a tourist's motivation is to do/experience something themselves, «to see things for oneself rather than trust to what one reads in the books» [Glover 2008, 110; Johnson 2011, 299]. «Tourism sites "are both imaginary and real" and the "imagined and the real are inseparable"» [Pérez-Aranda 2015, 76] and «offering the people the possibility to revive [...] the phantasies of the past times, and to co-create their own experiences in such settings' is important» [Pérez-Aranda 2015, 88]. So, the touristic destinations need to be seen and prepared as stages. Here rises the problem of authenticity.

Glover states, referencing Dean MacConnell, «Modern man [sic] is so alienated from reality that his prime motive for touristic consumption is to experience something *authentic*» [Glover, 2008, 118]. So, persuading the tourist that what they see is authentic, not constructed is more important than ever [Johnson 2011, 301-302].

On the other hand, tourists expect more than just authenticity in their travels, like restaurants, souvenir shops, performances [Lovata 2011, 201]. Which is not always so easy in a real archaeological site. The entrances and the overall interaction with the site need to be limited to protect it and also to protect the visitors themselves. This is a conflict between protecting the cultural heritage, and marketing and commodification of it, which is especially important in archaetourism [Wurz 2005, 10].

Also, archaeology is about the potential, it does not have definite answers [Lovata 2011, 202]. An artificial site, such as Tevfikiye aims to be, lets its visitors to experience history completely with recreations, which can be interacted with as a complete picture of a historical era, easy to understand and imagine.





5: A Holistic Project for Troy.

In and around Troy there is a chance to do all. There is the archaeological site and the museum for scientific accuracy, and there is Tevfikiye as a performative space for a more experience-oriented touristic area with a calendar of events that would fulfill «the need to live authentic and fantastic experiences» [Pérez-Aranda 2015, 77]. Troy's presence in literature and movies can easily feed these performances.

The Museum can be the focal point, a connection between the archaeological site and the village that through maps of itineraries and themed tours, and written information giving orientation to the tourists and credibility to the installations in the village (Fig. 5).

In their case study conducted with villagers and different actors from Troy excavations, Korkmaz, Büyüktepe ve Kahriman found out that Archeo-Village, as it is, mostly attracts individual, local tourists. Although the residents welcome the increase in the number of visits, income they gain from the sale of touristic products is still not sufficient. [Korkmaz 2020, 114]. A more comprehensive project connecting the different touristic points of the area that have different appeals for tourists and would cover the whole area with a contemporary look and feel of Troy, can help attract these larger groups. The artificial layer that is being created in Tevfikiye trying to connect it with its long lost past can feel much more natural, if it covers the whole area with thematic paths designed in the same theatrical, visual language and supports the events, like plays, reenactments or readings in the amphitheater or the square surrounded by paintings and statues reminiscent of Troy's history, that will reanimate the mythical and literary background of Troy.

## Bibliography

- ASLAN, R. (2018). *Homeros'tan Günümüze Troya*, İstanbul, Heyamola Yayınları.
- BELL, K.K. (2008). 'Translatio' and the Constructs of a Roman Nation in Virgil's 'Aeneid', in «Rocky Mountain Review», Vol. 62, No. 1, (Spring), pp. 11-24.
- BRANDAU, B. (2007). *Troya, Bir Kent Mitleri ve Keşifleri*, Ankara, Arkadaş Yayınevi.
- BRANDAU, B., SICKERT, H., JABLONKA, P. (2015). *Resimlerle Troya*, Ankara, Arkadaş Yayınevi.
- DOHERTY, J.K. (2012). *Judgement of Paris in Roman Paintings*, in «The Art Bulletin», Vol. 94, No. 4 (December 2012), pp. 528-547.
- FARROW, J.G. (1992). *Aeneas and Rome: Pseudepigrapha and Politics*, in «The Classical Journal», Vol. 87, No. 4 (Apr. - May), p. 339-359.
- GLOVER, N. (2008). *Co-produced Histories: Mapping the Uses and Narratives of History in the Tourist Age*, in «The Public Historian», Vol. 30, No. 1 (Feb.), pp. 105-124.
- GRIFFITH, C.S., GRIFFITH, L.M. (2012). *Partnerships in Archaeotourism: The Future of Cueva Borbón, Dominican Republic*, in «Chungara: Revista de Antropología Chilena», Vol. 44, No. 3 (July-Sep), pp. 523-532.
- JOHNSON, M.H. (2011). *Commentary: Archaeology as Travel and Tourism*, in «International Journal of Historical Archaeology», Vol. 15, No. 2, The Historical Archaeology of Travel and Tourism (June), pp. 298-303.
- KAPFF, D. (2001). *Vom Mythos zur Wirklichkeit*, in «Archaeologie in Deutschland», No. 1 (Jan.- Mar. 2001), pp. 56-61.
- KORFMANN, M. (1998). *Troia, an Ancient Anatolian Palatial and Trading Center: Archaeological Evidence for the Period of Troia VI/VII*, in «The Classical World», Vol. 91, No. 5, The World of Troy (May-Jun), pp. 369-385.
- KORFMANN, M. (2005). *Der wahre Kern des Mythos: Die modern Troiaforschung geht über die Suche nach dem historischen Kern des homerischen Epos weit hinaus*, in «Antike Welt», vol. 36, No. 6, pp. 59-65.
- KORKMAZ, H., BÜYÜKTEPE, H.S., KAHRIMAN, C. (2020). *Kurumsal Sosyal Sorumluluk Örneği Olarak Arkeoköy Projesinin Destinasyon Gelişimine Etkisi*, in «Güncel Turizm Araştırmaları Dergisi», Vol. 4, No. 1, pp.105-122.
- LOVATA, T.R. (2011). *Archaeology as Built for the Tourists: The Anasazi Cliff Dwellings of Manitou Springs, Colorado*, in «International Journal of Historical Archaeology», Vol. 15, No.2, The Historical Archaeology of Travel and Tourism (June), pp. 194-205.
- MORWOOD, J. (1991). *Aeneas, Augustus, and the Theme of the City*, in «Greece & Rome», Vol. 38, No. 2 (Oct.), pp. 212-223.
- PÉREZ-ARANDA, J.R., GUERREIRO, M., MENDES, J. (2015). *Are Myths and Legends Used in tourism Communication as a Resource? The Case of Algarve Online Brochures*, in «Enlightening Tourism. A Pathmaking Journal», Vol. 5, No. 1, pp. 65-99.
- REAL, R.S., HERRERA, C.M. (2018). *The Influence of Cinema and Television on Tourism Promotion*, in «Revista Latente», 16, pp. 9-36.
- SAZCI, G. (2007). *Troia hazineleri*, İstanbul, MAS Matbaacılık A.Ş
- SCHLIEHMANN, H. (2014). *Troya'dan İda Dağı'na – Troas'ta Yolculuk*, İstanbul, Say Yayınları
- SIEBLER, M. (1990). *Auf seinem Sarg lagen die Ilias und die Odyssee: Zum 100. Todestag von Heinrich Schliemann (26.12.1890)*, in «Antike Welt», Vol. 21, No. 4, pp. 222-224.
- STROBL, W. (2006). *Ein Bisher Unbeachtetes Quellenzeugnis zur Trojanischen Herkunft der Franken: Hilarion aus Verona, 'Vita Caroli Magni'*, in «Rheinisches Museum für Philologie», Neue Folge, 149. Bd. H ¾, pp. 413-428.
- WURZ, S., VAN DER MERWE, J. H. (2005). *Gauging Site Sensitivity for Sustainable Archaeotourism in the Western Cape province of South Africa*, in «The South African Archaeological Bulletin», Vol. 60, No. 181 (July), pp. 10-19.

## Websites

- <https://explore.psl.eu/en/discover/focus/iliade-lamour-conservatoire-opera>
- <https://yigm.ktb.gov.tr/TR-9851/turizm-istatistikleri.html>





## Palinsesti urbani in un territorio tra acque: Gibilterra

### *Urban palimpsests in a territory between waters: Gibraltar*

**GIULIA BERGAMO**

Politecnico di Torino

#### **Abstract**

*Affacciata sia sul Mediterraneo, sia sull'Atlantico, la propaggine estrema di Al Andalùs, forma la porzione superiore dello stretto di Gibilterra, le antiche «Colonne d'Ercole». Il suo rapporto con l'oltremare appare saldo sin dall'età antica, mentre il polo che lo amministra è il municipio romano di Cadiz, già fondazione fenicia. Passato sotto il controllo visigoto e poi arabo, il territorio così come l'insediamento appaiono profondamente stratificati, veri palinsesti paesaggistici e urbani, connotati da un inscindibile legame con l'acqua: quella dolce dei canali artificiali ad uso agricolo, e quella salata che fa la fortuna marittima e commerciale di Gibilterra e che poi si allargherà alla dimensione atlantica, quella coloniale, che vedrà in Cadice il punto di partenza delle rotte oceaniche.*

*La stratificazione culturale, linguistica e architettonica fa della città e del suo territorio una porta tra mondi diversi e vivificamente contaminati, da 'sfogliarsi' come un palinsesto culturale. L'intervento intende mettere in luce l'intreccio sistemico di questi aspetti e la persistenza di un ruolo urbano polarizzante anche a livello paesaggistico.*

*Overlooking both of the Mediterranean and the Atlantic, the extreme offshoot of Al Andalùs, create the upper part of the Strait of Gibraltar, the ancient «Pillars of Hercules». Its relationship with the overseas has been firm since ancient times, while the pole that administers it is the Roman municipality of Cadiz, already a Phoenician foundation. Passed under the control of Visigoth and then Arabic, the territory as well as the settlement appear deeply stratified, real landscape and urban palimpsests, connoted by an unbreakable bond with the water: – the fresh spring water of the artificial canals for agricultural use, and the salty one that makes the maritime and commercial fortune of Gibraltar, which then will be extended to the Atlantic dimension, the colonial one, that will see in Cadiz the starting point of the oceanic routes.*

*The cultural, linguistic and architectural stratification makes the city and its territory a doorway between different and lively contaminated worlds, to 'browse' as a cultural palimpsest. The speech aims to highlight the systemic interweaving of these aspects and the persistence of a polarizing urban role also at a landscape dimension.*

#### **Keywords**

Gibilterra, acqua, porto.

Gibraltar, water, seaport.

#### **Introduzione**

La penisola iberica costituisce la propaggine sud-occidentale dell'Europa ed è caratterizzata da una notevole eterogeneità morfologica, climatica, paesaggistica e culturale. La porzione inferiore che si affaccia sul Mar Mediterraneo e sull'oceano Atlantico si configura con l'attuale comunità autonoma dell'Andalusia, in origine denominata *Al-Andalus* dagli arabi nell'VIII secolo d.C. La lingua di terra è separata dal continente africano dallo stretto di Gibilterra,

GIULIA BERGAMO

soprannominato dai romani *fretum gaditanum*, per via della sua vicinanza con Gades, la odierna città di Cadice; sono le celebri «Colonne d'Ercole», dove terminava il mondo conosciuto. La scoperta delle Americhe e la colonizzazione hanno ribaltato completamente questa visione, trasformando l'Andalusia nel fulcro di collegamento con il Nuovo Mondo e rendendola un vero e proprio crocevia commerciale. Anche in precedenza però, questo territorio è sempre risultato estremamente ambito e conteso da più civiltà a causa della sua posizione strategica, che permetteva il controllo marittimo e terrestre di aree importanti, pertanto si è rivelata un crogiuolo culturale, accogliendo e divenendo la scenografia di insediamenti diversi, tra cui quelli di iberi, fenici, romani, goti e arabi.



1: Rielaborazione dell'autrice a partire dal lavoro di O. ARTEAGA, dell'ipotetico processo di sedimentazione dell'arcipelago di Cadice, su ortofoto che rappresenta lo stato attuale della penisola.

Si fa riferimento nello specifico al territorio che si estende dallo stretto di Gibilterra, che comprende il golfo di Algeciras, la baia di Cadice e la costa di Huelva, noti per la loro straordinaria posizione geografica, in cui sin dall'antichità le città sviluppatesi erano contraddistinte da una fervente attività commerciale, basata non soltanto sugli scambi via mare ma anche fluviali – attraverso i fiumi Guadalquivir e Guadalete – e terrestri. A conferma di queste condizioni ideali per l'insediamento urbano, ci sono le descrizioni di re Alfonso XI di Castiglia, che descrive i dintorni di Algeciras come luoghi dalla fiorente agricoltura, terreni rigogliosi ricchi di materie prime, presenza di risorse idriche essenziali per la popolazione e un porto affermato [Gutierrez 2018, 54]. Le condizioni ideali per la fondazione di un nucleo urbano infatti, già descritte nella letteratura classica, poi riprese anche nel periodo medievale, sono la presenza di terreni agricoli e pascoli, l'abbondanza di boschi da cui ricavare materiale da costruzione e, fondamentale, la disponibilità di acqua dolce (bacini, fiumi, falde acquifere). A queste si aggiunge la vicinanza al mare, elemento contraddittorio che si rivela al contempo risorsa, facilitando il reperimento di prodotti lontani, ma anche possibile fonte di

rischio, poiché richiede alla città un maggiore livello difensivo, esponendola a incursioni da parte di altre popolazioni.

Tra tutte le città che si sono sviluppate lungo la costa tra Gibilterra e Huelva, è interessante analizzare il caso di Cadice, non soltanto per la sua posizione commerciale e militare strategica, ma anche per le sue condizioni morfologiche e ambientali peculiari, per certi aspetti diverse dalle altre città limitrofe.

### 1. Porto e città: legame indissolubile

Si può affermare che il sangue di una città sia il suo porto. È evidente allora che il porto di Cadice è il cuore pulsante della città, che si articola e si espande attorno ad esso. Il porto, nello sviluppo della città andalusa, è rimasto infatti un punto fermo, una costante chiave di lettura nell'etereogeneità delle stratificazioni territoriali, culturali e architettoniche che contraddistinguono la storia di Cadice, sebbene abbia vissuto periodi più o meno fiorenti nel corso del tempo.

Oggi è composto da più entità situate nella Baia di Cadice, tutte governate dalla stessa istituzione dell'autorità portuale, e si articola secondo attività diversificate: ad esempio l'area destinata ai commerci, quella dedicata alla pesca, la zona adibita al servizio militare della marina, il porto sportivo e quello turistico, che è attualmente una risorsa essenziale per la città, in quanto risulta essere una delle tappe di alcuni tour delle navi da crociera.

Sfogliando a ritroso il palinsesto di Cadice, si osserva che la storia della città e delle civiltà che vi si sono insediate, è fortemente influenzata dal porto e dal paesaggio costiero-marittimo che caratterizza l'insediamento, il quale è cambiato profondamente nel corso del tempo, sia per azioni antropiche, sia per cause naturali. Infatti la ricostruzione storica di questo territorio è molto complessa poiché è soggetto a una costante trasformazione geomorfologica che comporta continue variazioni nella topografia del paesaggio: in origine, in corrispondenza dell'istmo che rappresenta oggi la penisola di Cadice, vi era un piccolo arcipelago. Inoltre vi è una moltitudine di documenti storici pervenuti che riferiscono l'assetto originario delle terre gaditane in maniera poco omogenea e talvolta discordante, spesso ricalcando mitologie e descrizioni non sempre veritiere.

### 2. Stratigrafia della città: lettura storica dello sviluppo urbano gaditano

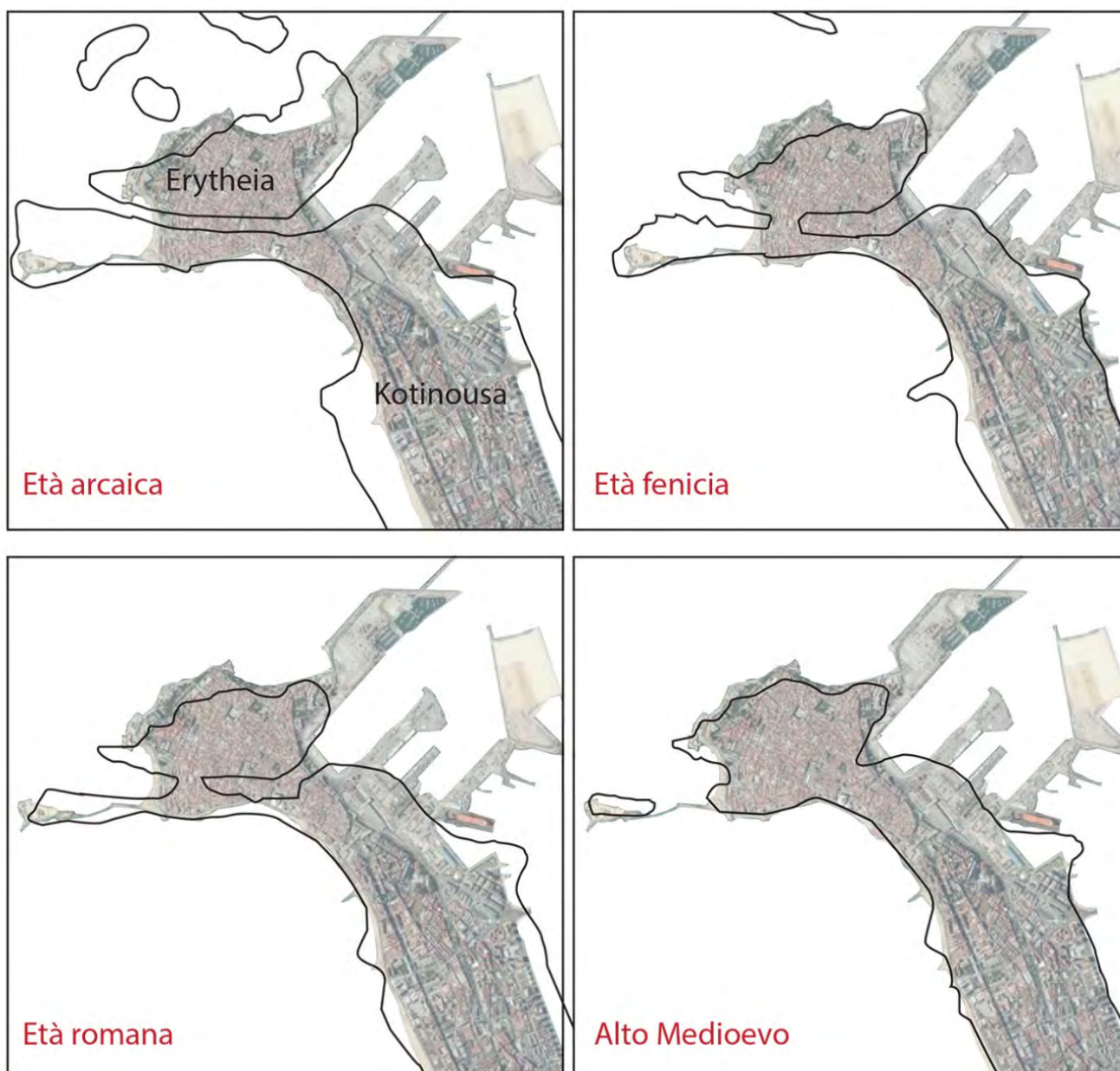
Secondo diverse testimonianze letterarie, sembra che la città sia stata fondata col nome di *Gadir*, già intorno al 1100 a.C. dai fenici, sebbene le prime fonti verificate dalle indagini archeologiche forniscano informazioni solo a partire dall'VIII secolo a.C., grazie al ritrovamento di alcune *domus* puniche e del Teatro Cómico. Per la ricostruzione del paesaggio urbano di Cadice nella fase di colonizzazione fenicia, è necessario consultare diverse fonti classiche che mirano a descrivere l'insediamento originario, cercando di trarne un'interpretazione oggettiva. Tra queste, Erodoto descrive *Gadeira* (*Gadir* ellenizzato) come un'isola nella narrazione delle fatiche di Eracle; Diodoro Siculo, vissuto nel I secolo, presenta invece *Gadeira* come una penisola popolata dai fenici. Altri come Strabone, che riporta testimonianze di tre viaggiatori greci del II sec. a.C., definiscono Cadice come un arcipelago [Rosso 2016, 6-7]. Inoltre, la testimonianza di Strabone è la prima a confermare la presenza di un porto. Un'altra fonte proviene da Isidoro di Siviglia che, più tardi, nel V sec. d.C., afferma nuovamente le origini fenicie della città. Emergono differenti interpretazioni del territorio, che vedono Cadice frammentata in più isole o già configurata come penisola, ma dalla collocazione incerta; pertanto alcuni studiosi hanno suggerito che la città, e dunque il suo porto, fossero situati a Doña Blanca, nei pressi dell'estuario del Guadalete, nel punto più

GIULIA BERGAMO

alto della Sierra di San Cristóbal, a causa di ulteriori ritrovamenti archeologici che testimoniano uno dei più antichi insediamenti dell'area.

Nel VI secolo a.C. Cartagine assume il dominio sulla città, che diviene polo di riferimento per le operazioni militari di Annibale in Iberia meridionale. Nel III secolo a.C. Cadice viene conquistata dai romani e, denominata *Gades*, è un'importante colonia dell'Impero romano fino al V secolo. Le testimonianze più complete riguardo alla città in quest'epoca pervengono da Plinio il Vecchio (I sec. d.C.), il quale afferma che il nucleo urbano era situato in precedenza sull'isola di Erytheia, poi spostato sull'isola più grande di Kotinousa. Tra le altre fonti, si ricorda Pomponio Mela (III sec. d.C.), che originario dell'Hispania Betica, fornisce una descrizione accurata della città, probabilmente visitata personalmente.

Sebbene ci siano divergenze sulla ricostruzione del territorio di Cadice in antichità, parte degli interrogativi trovano risposta grazie a indagini geomorfologiche, che dimostrano

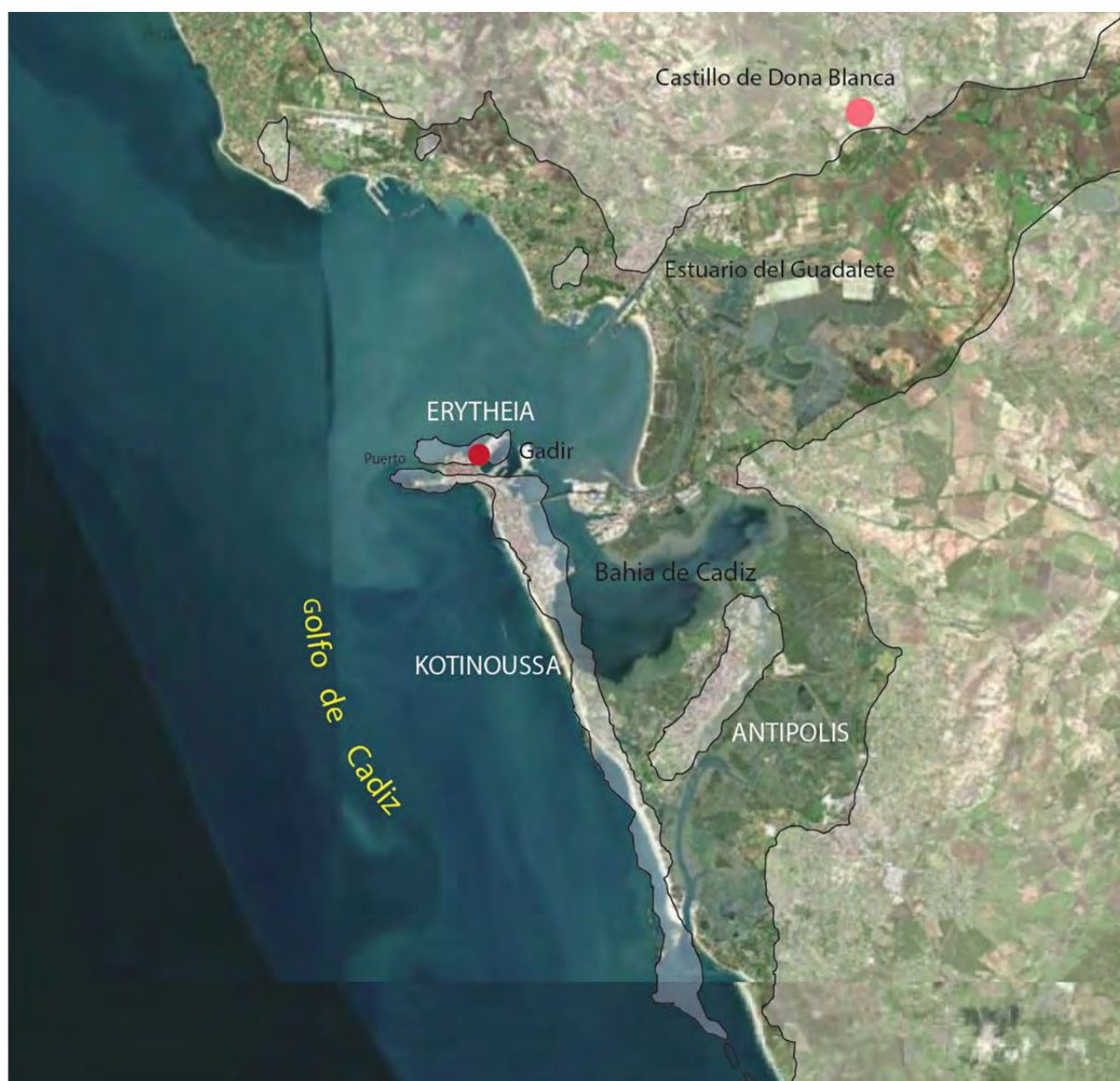


2: Rielaborazione dell'autore dell'ipotetica ricostruzione dell'arcipelago di Cadice in età antica. Sovrapposizione della possibile collocazione delle tre isole principali su ortofoto del territorio attuale.



l'unificazione delle tre isole prima di quanto si era supposto finora. Alcuni studiosi sostengono inoltre la presenza di un canale, esistito fino al I secolo d.C., che divideva il territorio di *Gades* in due aree, poi interrato a causa della sua inattività.

Altri studi hanno confermato che non si trattava di un canale vero e proprio, ma di uno stretto naturale che distanziava minimamente le due isole. Infine, una campagna geoarcheologica del 2001 nell'area del canale Bahia-Caleta ha documentato che era già in atto il processo di sedimentazione dei residui alluvionali intorno al 4000 a.C., quindi antecedente alla colonizzazione fenicia, pertanto si può supporre verosimilmente che alcune terre fossero già saldate tra loro in un'unica grande isola [Rosso 2016, 8-10]. Da alcune indagini pare infatti



3: Sovrapposizione ipotetica della possibile ricostruzione geografica dell'arcipelago gaditano in età antica su ortofoto del territorio attuale, che pone in evidenza il processo di sedimentazione tra le nuove terre emerse. Rielaborazione dell'autrice a partire dal lavoro di O. ARTEAGA.

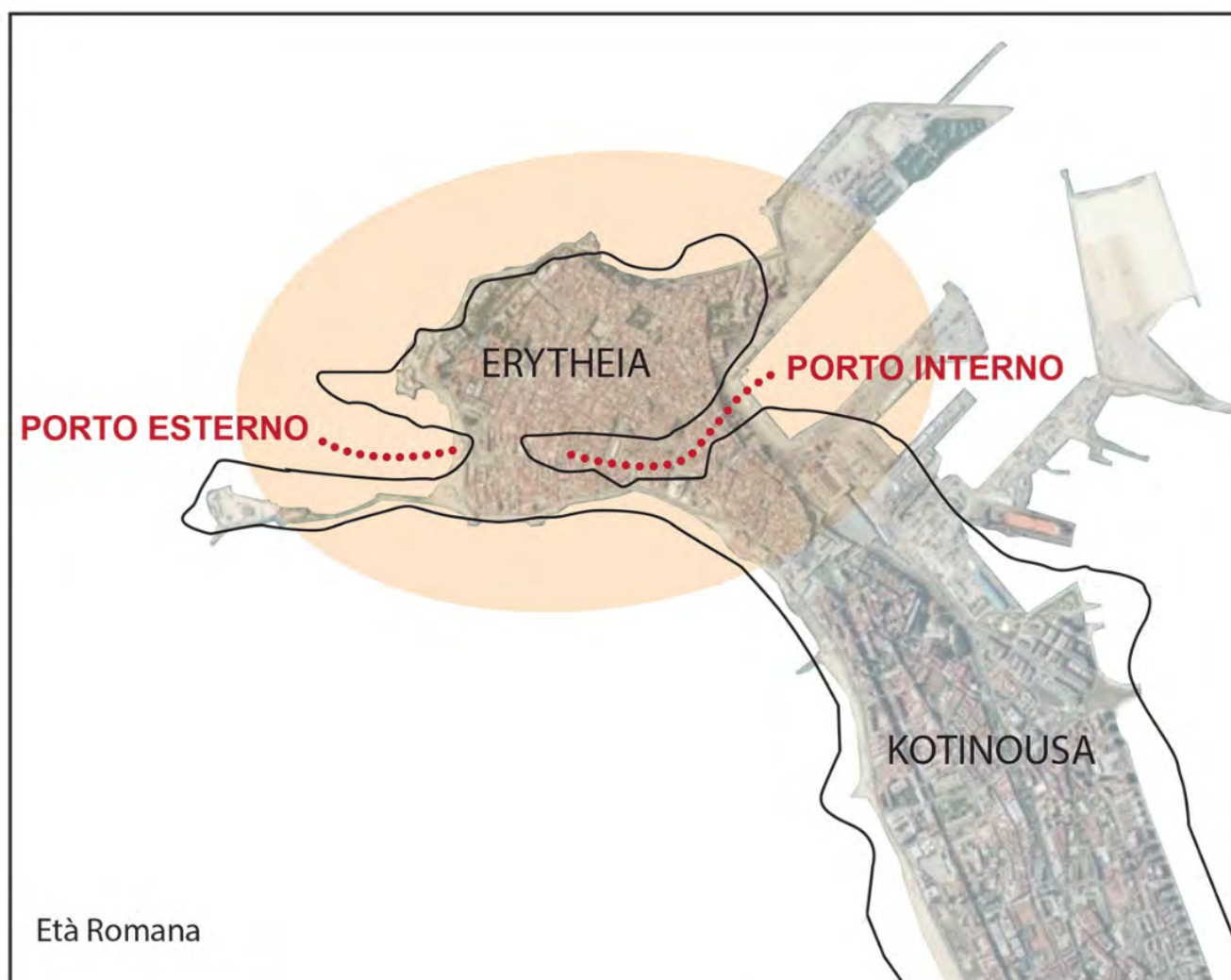
che il canale di Bahia-Caleta sia stato interrato dalle sedimentazioni accumulate già intorno al 2000 a.C., le quali permisero di unire le isole Kotinousa e Erytheia in una sola, attraverso un sottile lembo di terra. Si venne a creare dunque una doppia insenatura, che determinò l'organizzazione del porto in epoca romana.

La colonia di *Gades* assume maggiore rilevanza in età imperiale romana, tanto da ottenere prima lo status di municipio e poi di *civitas foederata*, col nome di *Augusta Urbs Julia Gaditana*, condizione che permise alla città una relativa indipendenza economica e politica. La città acquisisce dunque supremazia commerciale, sia marittima, tramite l'articolata rete portuale, sia via terra, attraverso la via Augusta e la via de la Plata che collegavano *Gades* con le Asturie e con le altre importanti città dell'Impero. *Gades* si distingue per varie attività strettamente legate al porto, tra cui fabbriche di salatura del pesce, produzione di ceramiche e riparazione di navi. Il porto diviene dunque un polo di riferimento per importazione ed esportazione di molte materie prime sia all'interno sia all'esterno dell'Impero. Le fonti letterarie riportano la formazione di una rete portuale costituita da più poli di riferimento, tra cui il probabile sviluppo del *Portus Gaditanus* lungo la costa, identificato con l'attuale Porto di Santa Maria, vicino all'estuario del Guadalete e prossimo agli insediamenti di Doña Blanca [Casasola 2012, 226]. Si ipotizza che la nuova entità portuale sia sorta poiché il canale di Bahia-Caleta cessò di essere funzionante in relazione al porto principale di *Gades*, pertanto si cercarono nuove sistemazioni a servizio del porto all'infuori della città, lungo la costa continentale. Il porto di Cadice, infatti, grazie alle sedimentazioni che uniscono le due isole nell'area dell'ex canale di Bahia-Caleta, si articola in un porto più 'interno' rivolto verso la Baia di Cadice, e uno più 'esterno', non molto protetto, ma molto utilizzato a giudicare dalla quantità di reperti emersi anche da indagini di ricognizione subacquea [Casasola 2012, 229], rivolto verso l'Atlantico.

Un altro aspetto interessante e ancora poco approfondito a causa della scarsità di fonti, riguarda il promontorio a nord-ovest dell'isola, dove oggi è situato il Castillo de San Sebastian e adiacente al 'porto esterno'. Da certe fonti letterarie arabe, e dalle rappresentazioni di alcune incisioni murarie di I e III sec. d.C., ritrovate nello scavo di un'antica fabbrica di salatura, sembra che in quest'area sorgesse un faro costruito in epoca romana sulla base di un'antica torre fenicia, il cui basamento fu poi inglobato nella costruzione di una delle torri del castello dal XII secolo [Casasola 2008].

In questo periodo nella città vengono costruiti efficienti sistemi di distribuzione, gestione e stoccaggio delle acque, tra cui un *castellum aquae* a Arcos de la Frontera, pozzi, serbatoi e cisterne e un grande acquedotto avente un complesso sistema di canalizzazioni a gestione prevalentemente pubblica, che consentiva la distribuzione dell'acqua sia nelle zone rurali sia in quelle urbane, arrivando al centro di *Gades*. L'acquedotto era molto importante poiché la morfologia del territorio stesso, così frammentaria e diversificata, si rivela un'area in cui l'approvvigionamento di acque potabili risultava particolarmente difficile, soprattutto su lunghe distanze. L'acqua veniva condotta da Tempul, in cui vi era una sorgente naturale, fino alla città di Cadice, attraverso un articolato sistema idraulico. Le vestigia dell'infrastruttura suscitano una certa ammirazione anche nei secoli successivi, tanto che furono redatte alcune relazioni amministrative a partire dall'epoca medievale fino all'Ottocento, riguardo a ipotesi di rifunionalizzazione dell'acquedotto.

Il declino dell'Impero romano, le incursioni dei visigoti e la successiva conquista islamica della Spagna, rinominata *Al-Andalus*, tra VII e VIII sec. d.C., hanno comportato un analogo declino delle attività portuali, tanto che il fiorente porto di Cadice si vede soppiantare dai più potenti porti di Algeciras e Siviglia. In questa fase infatti l'emirato potenzia le flotte navali e il sistema militare, per poter espandere il proprio dominio anche sulle Baleari e opprimere ogni eventuale opposizione. Vi è scarsa documentazione riguardo alle attività portuali, tuttavia alcuni arabi hanno documentato e descritto alcune parti della città, ad esempio testimoniando la presenza del faro, distrutto poi dagli stessi islamici, come segno di supremazia sulla civiltà romana. Non tutte le costruzioni romane però vengono distrutte, anzi, la maggior parte viene riutilizzata e restaurata, soprattutto le opere per la distribuzione e gestione delle acque urbane, che divengono prevalentemente private. D'altro canto, le opere idrauliche romane sono a servizio delle lussuose dimore dei regnanti islamici, che sfruttano le canalizzazioni per il rifornimento idrico di giardini, frutteti, palazzi e moschee; vengono dunque rifunzionalizzate fontane e ninfei e anche porzioni di acquedotti per il miglioramento delle capitali islamiche [Garcia 2016, 14-16].



4: Rielaborazione dell'autrice a partire dagli studi di O. ARTEAGA, che rappresenta la possibile collocazione del porto interno ed esterno in età romana, in sovrapposizione all'attuale configurazione di Cadice.

### 3. La riconquista cristiana: la nuova gestione idrica urbana

Nel 1264 le truppe cristiane di Alfonso X di Castiglia conquistano Jerez de la Frontera, Cadice e altre località limitrofe, mettendo in atto un lungo periodo di riconquista dei regni moreschi. In questo periodo vi è una riorganizzazione degli insediamenti e si assiste a un vero e proprio ripopolamento, in seguito all'espulsione degli islamici risiedenti nel territorio che non intendevano convertirsi. Alcune fonti descrivono località aventi insediamenti sin dall'antichità, che subiscono variazioni in merito alla loro entità (villaggi, città, borgo), variando di conseguenza anche la loro relazione con il territorio di Cadiz e il relativo sistema portuale; tra queste ci sono Rota, Chiclana, Puerto de Santa Maria, Isla de Leon (odierna San Fernando) e Puerto Real. Quest'ultima fa eccezione, poiché fondata nel XV secolo dai sovrani cattolici che, per evidenziare il loro prestigio e l'egemonia sul territorio gaditano, vollero costruire un nuovo porto 'reale', in un contesto storico-politico dominato dalle signorie della Casa di Arcos (aventi potere su Cadice, Isla de Leon, Rota), di Medina Sidonia (su Chiclana) e di Medinaceli (che domina Puerto de Santa Maria). L'insediamento che assume una maggiore influenza nella Baia di Cadice è Jerez che, sebbene sia situato nell'entroterra, ottiene il controllo sull'area di Puerto Real, pertanto si presume che fosse il porto maggiormente utilizzato all'epoca.

In questo periodo di riorganizzazione urbana e ripresa economica nonchè rafforzamento della rete portuale, l'aumento demografico determina una maggiore richiesta di risorse, bisogno che si concretizza nel reimpiego delle infrastrutture romane già restaurate e adeguate dagli islamici. La conquista di *Al-Andalus* consente infatti l'acquisizione di sistemi idrici ancora funzionanti e l'acqua diventa perciò proprietà reale.

Va peraltro segnalato come i re cattolici siano particolarmente coinvolti nella gestione delle acque comunali e dispongano misure sul rifornimento e ordinanze contro abusi e prelievi illegali. Si redigono progetti di restauro degli acquedotti romani o di ampliamento di sistemi di stoccaggio, per garantire un approvvigionamento idrico adeguato alla popolazione: questo processo permane e si intensifica nel XV e XVI secolo, periodo in cui l'antichità classica suscita ammirazione e viene adottata come modello da imitare e superare, come testimoniano molti documenti. In questo contesto emergono le figure dei *mori cañeros*, musulmani convertiti, che a Jerez creano un gruppo di specialisti per localizzare acque potabili di qualità, da canalizzare verso la città [Garcia 2016, 18].

### 4. L'ascesa mercantile di Cadice: «puerto y puerta de las Indias»

Dal periodo tardo medievale fino al XVIII secolo, Cadice acquisisce una crescente egemonia economica non soltanto nella Baia di Cadiz, ma diventa polo di riferimento anche per l'intero Mediterraneo e, dopo il 1492 con la scoperta dell'America, assume il ruolo di potenza commerciale oltreoceano. Alcuni studi sulle carte nautiche (*portulanas*) ed alcuni manoscritti di navigatori italiani – fiorentini, genovesi e veneziani – tra tardo Medioevo ed età moderna, forniscono informazioni riguardo al paesaggio costiero dell'epoca compreso tra Gibilterra e il fiume Guadiana, individuando porti e ancoraggi di riferimento, tra cui Gibilterra, la Baia di Algeciras, Cadice, Tarifa, El Puerto de Santa Maria, Sanlucar de Barrameda e Siviglia [Gomez 2015, 184].

In particolare, si instaura nella Baia di Cadice un sistema portuale molto attivo (i cui centri più importanti erano i complessi marittimi di Cadice e di El Puerto de Santa Maria), ma dal 1493 la città gaditana acquisisce il monopolio commerciale con il Nord Africa, stipulando un patto con gli islamici durante la *Reconquista*. Ciò comporta la concentrazione di tutti i traffici commerciali nel porto di Cadice, a discapito di tutti gli altri porti nella baia.

La scoperta dell'America permette, infatti, a Cadice di ottenere un ruolo predominante sulla scena commerciale e finanziaria europea, oscurando così anche il porto di Siviglia, sua principale concorrente da oltre due secoli, e riuscendo anche a far trasferire la *Casa de la Contratacion* fino al 1717. La posizione di Cadiz, più protesa verso l'Atlantico, risultava maggiormente agevole per l'attracco delle navi provenienti dalla *Carrera de Indias*, rotta commerciale verso il Nuovo Mondo, anziché risalire il fiume Guadalquivir e raggiungere Siviglia. Dal porto di Cadice non a caso partiranno spedizioni di numerosi navigatori e conquistatori verso l'America centro-meridionale, tra cui lo stesso scopritore delle Americhe, Cristoforo Colombo.

In un primo periodo di espansione degli scambi coloniali, però, Cadice assume la funzione di porto di scalo, lasciando a Siviglia il ruolo di porto commerciale, in quanto il secondo risultava maggiormente favorevole per la sosta, l'approvvigionamento e la riparazione delle navi, mentre la rada di Cadice era troppo indifesa per proteggersi dai frequenti attacchi degli inglesi e dei pirati.

Il percorso del traffico transoceanico non è solo il tragitto di andata e ritorno delle navi mercantili tra il porto gaditano con quelli di Veracruz, Portobelo o Cartagena, ma rappresenta il mezzo per instaurare relazioni economiche e culturali tra le due società, influenzandosi a vicenda. Cadice diviene infatti una città cosmopolita, popolata da ricchi mercanti spagnoli che costituiscono una nuova comunità diversificata, con un ruolo di spicco nel contesto europeo. E' proprio in questo periodo che il porto della città vive il suo apice, tanto che si può affermare sia una vera e propria porta tra mondi, ovvero definirla come «puerto y puerta de las Indias», il cui carattere insulare la pone come crocevia commerciale mondiale.

Verso il XIX secolo Cadice subisce attacchi e bombardamenti da parte della flotta inglese che cerca di ostacolarne le rotte mercantili. La posizione strategica risulta estremamente favorevole per gli scambi e l'egemonia sulle acque, ma al tempo stesso rende la città molto vulnerabile. La guerra con l'Inghilterra indebolisce gravemente il potenziale commerciale di Cadice, su cui si fonda la sua appetibilità. Inoltre nel 1824 le colonie spagnole americane conquistano l'indipendenza, segnando la fine all'egemonia coloniale oltreoceano. Questi eventi instaurano una crisi economica progressiva, che comporta un lento declino di Cadice, che lascia la supremazia al porto di Barcellona [Lepore 2006, 63].

## Conclusioni

La morfologia del territorio gaditano, sensibile alle trasformazioni di carattere naturale e ancor più antropico, costringe a un diverso sviluppo degli insediamenti rispetto alle altre città portuali e costiere della Spagna meridionale. La crescita urbana non poteva che avvenire in senso orizzontale, compressa nel perimetro delle mura cittadine e soprattutto 'prigioniera' del mare, fonte di ricchezza di Cadiz e causa del suo declino. L'isolamento e la posizione strategica hanno definito fin dalle origini la vocazione marittima e commerciale della città.

Il mare è la fonte primaria di sostentamento, l'unica che permette alla città di sopravvivere da sola, in quanto la scarsità di materie prime e la presenza di terreni inadatti alle coltivazioni, con l'aggiunta di una mancata dialettica tra città e campagna, hanno impedito a Cadice di potenziare altre vocazioni, se non in piccole iniziative artigianali.



GIULIA BERGAMO



5: Moreno M., 1825, Carta nautica che rappresenta i viaggi di Cristoforo Colombo verso l'America centro-meridionale. Catalogo de la cartoteca (Instituto Geografico Nacional).

Il mare è per Cadice fonte di vita, ricchezza, scambio, espansione; è la risorsa che conduce la città al suo massimo splendore, ma al contempo la fonte di pericolo principale, perché per gli stessi motivi, la rende vulnerabile ed esposta a frequenti attacchi marittimi, fenomeni che hanno interrotto l'ascesa urbana e l'hanno condotta ad una progressiva crisi.

La città è stata modellata dall'attività commerciale, tanto da condizionarne l'assetto urbanistico e l'edilizia nel corso dei secoli. Questo influenza di conseguenza anche la gerarchia sociale di Cadice, in cui la borghesia mercantile diviene più autorevole, anche nelle nuove comunità insediate nelle colonie oltreoceano.

Il legame tra città e porto ha confini sfumati, in cui ogni entità dipende fortemente dall'altra per il suo sviluppo; questo rapporto esercita a sua volta un'azione significativa sul paesaggio e lo modifica a seconda delle esigenze che variano nel tempo, e in cui l'interazione tra uomo e ambiente definisce a sua volta dei micropaesaggi.

La relazione città-porto può essere analizzata e interpretata sotto una lente multidisciplinare e multiscale, le cui stratificazioni possono essere indagate secondo una prospettiva archeologica, sfogliando a ritroso la storia degli insediamenti e delle civiltà che hanno popolato questo territorio tanto piccolo quanto complesso. Per citare Rafael Moneo infatti «lo

scavo diventa lo strumento per cercare nelle sue viscere la diretta testimonianza di un passato sepolto» [Moneo 2004, 98], mezzo attraverso il quale l'architetto entra in contatto con la storia di una città.

Cadice risponde completamente al concetto di palinsesto storico, culturale e territoriale e l'unicità che caratterizza le sue trasformazioni nel tempo è un carattere che va preservato. Nel contesto attuale non si può esimersi dal rilevare come il modo migliore di conservare un patrimonio così poliedrico e complesso, senza interferire con le attività contemporanee urbane, rimanga un quesito aperto. Sicuramente la fase di conoscenza del patrimonio materiale e immateriale del contesto è significativa per poter evidenziare e selezionare quegli elementi in cui la collettività si riconosce; un altro aspetto da considerare è quello di riconoscere uguale valenza a ogni stratificazione, ed è per questo che, per contesti analoghi, è fondamentale la collaborazione tra esperti e discipline diversi, nonché in ultima analisi il coinvolgimento attivo della comunità gaditana, chiamata a riconoscersi e identificarsi nelle testimonianze del suo passato, da quello storico, a quello paesaggistico.

### Bibliografia

- CASASOLA, D.B. (2012). *El puerto romano de Gades: novedades arqueológicas*, in *Rome, portus and the Mediterranean*, a cura di S. Keay, Archaeological Monographs of The British School at Rome, pp. 225-244.
- CASASOLA, D.B. (2008). *El faro romano de Gades y el papel de los Thynnoskopeia en el Fretum Gaditanum*, in *Torre de Hercules: Finis terrae lux, Simposio sobre los faros romanos y la navegacion occidental en la antigüedad*, Brigantium, a cura di F.A. Vilas, C.F. Ochoa, A. Morillo, vol. 20, pp. 87-105.
- GARCIA, M.M.C. (2016). *La gestion del agua en epoca romana. Percepcion postclasica y construccion historiografica*, Cadiz, Seminario Augustin Horozco de Estudio Economico de Historia Antigua y Medieval.
- GOMEZ, V.M. (2015). *Puertos, abras, cabos e islas: la topografia medieval de la costa atlantica de Andalucia a traves de las cartas portulanas (ss. XIV – XVI)*, in *De Mar a Mar – Los puertos castellanos en la Baja Edad Media*, a cura di E.A. Vallejo, R.J.G. Zalacain, Universidad de La Laguna, pp. 179-212.
- GUTIERREZ, E.M. (2018). *El Estrecho de Gibraltar durante el siglo XIV: medio ambiente y redes comerciales en Algeciras*, in «Revista del CEHGR», n. 30, pp. 51-69.
- LEPORE, A. (2006). *El puerto de Cadiz en la epoca moderna y contemporanea*, in «Revista Memoria», n. 13, pp. 38-76.
- MONEO, R. (2004). *La solitudine degli edifici e altri scritti*, Torino, Umberto Allemandi & C., p. 98.
- ARTEAGA O., KOLLING A., KOLLING M., ROOS A.M., SCHULTZ H.D., (2001). *El puerto de Gadir. Investigacion geoarqueologica en el casco antiguo de Cadiz*, in «Revista Atlantica-Mediterranea de Prehistoria y Arqueologia Social», n.4, pp. 345-415.
- ROSSO, S. (2016). *Le origini fenicie di Cadice: il contributo dei nuovi scavi*, Tesi di laurea in archeologia fenicio-punica, Università di Bologna, pp. 6-17.

### Sitografia

<http://www.ign.es/web/catalogo-cartoteca/resources/html/030842.html> (luglio 2020)



## *Interpretare il paesaggio, rileggere la città. Tracce e segni della memoria nel territorio di Granada*

*Interpreting landscape, reading the city. Traces and signs of memory in the territory of Granada*

**MARIA GRAZIA CIANCI, FRANCESCA PAOLA MONDELLI**

Università Roma Tre

### **Abstract**

*In questo contributo viene esposta la ricerca svolta sulla città di Granada ed il suo paesaggio attraverso una metodologia che si concentra su due aspetti principali: da un lato lo studio delle immagini e carte storiche che raccontano le trasformazioni avvenute in relazione alle componenti sia ambientali che sociopolitiche, dall'altro lato l'analisi condotta attraverso il riconoscimento di quei segni insiti nel territorio e nel tessuto urbano della città, visibili ancora oggi.*

*In this paper, we will present the research carried out on the city of Granada and its landscape through a methodology that focuses on two main aspects: on the one hand, the study of images and historical maps that tell the transformations that have occurred in relation to both environmental and socio-political components, on the other hand, the analysis carried out through the recognition of those signs imprinted in the territory and the urban fabric of the city, still visible today.*

### **Keywords**

Granada, tracce, tessuto urbano.

*Granada, traces, urban fabric.*

### **Introduzione**

Se la rappresentazione è fatta da un insieme di segni che descrivono un territorio, è anche vero che spesso è nel territorio stesso che sono insiti i segni concreti e reali determinati dalle trasformazioni. Nelle tracce che permangono nei tessuti urbani, o nei solchi che scavano l'orografia di un terreno, il paesaggio si 'autorappresenta', si racconta per ciò che è e per ciò che è stato, e sono proprio quei segni a permetterci di risalire dall'immagine contemporanea a quella passata, ponendo degli interrogativi da cui scaturisce la ricerca storica, alla scoperta delle cause che hanno determinato il paesaggio attuale. Ad oggi infatti, l'evoluzione tecnologica ha fatto sì che la rappresentazione del territorio abbia assunto forme sempre più tecniche, scientifiche, oggettive, e soprattutto scevre da una più forte criticità ed interpretazione. Le nuove tecniche di rilievo e la conseguente disponibilità di informazioni attuata da software open data come Google Earth, offrono una quanto più completa e realistica rappresentazione del territorio, se pure attraverso un processo più meccanico e meno analitico. Questo ha decisamente cambiato l'approccio agli studi territoriali rispetto alle epoche precedenti, ma attraverso un utilizzo critico e consapevole di questi strumenti si può avviare il processo di conoscenza di cui abbiamo fin ora parlato, rintracciando quei segni e quelle tracce esistenti e di cui gli orto-foto-piani potranno essere ottima base per una rielaborazione grafica,

costituendo, oggi, nuove forme di rappresentazione in cui ci si riappropria del carattere interpretativo ed analitico proprio degli studi urbani e del paesaggio.

### **1. Tracce e rappresentazioni del territorio**

In questo contributo presenteremo lo studio che è stato condotto sulla città di Granada, un contesto urbano e territoriale che ben si presta all'applicazione dei metodi di analisi di cui trattiamo, dato il suo particolare rapporto con il paesaggio, molto caratteristico e variegato, oltre che a seguito di una storia urbana particolarmente complessa ed interessante. La città si trova in Andalusia, più precisamente nella provincia di cui è capoluogo, a mezz'ora dalla costa dalla quale è separata per la presenza della Sierra Nevada, un imponente complesso montuoso che sfiora i 3'500 metri di altitudine e la cui immagine domina la città. Meno imponente ma più prossima al centro urbano, è la Sierra de la Alfaguara, il massiccio in cui sorge il Rio Darro, fiume che attraversa Granada prima di immettersi nel Rio Genil, il fiume più importante che è stato inglobato dalla città a seguito della sua espansione urbana, e che diversamente dal Darro scorre in una ampia pianura a cui dà il nome (la '*Vega del Genil*'). Se da un lato infatti Granada è schiacciata dai monti, verso est, sul lato ovest si affaccia su una vasta pianura alluvionale che ha consentito lo sviluppo economico della città, assumendo una importanza tale da guidare l'espansione urbana lungo l'asse nord-sud, costruendo ad ovest la circinnvallazione, vero e proprio limite fisico posto a protezione della vega.

Morfologia ed idrografia hanno dunque guidato lo sviluppo della città fin dai tempi della sua fondazione, nel VII secolo a.C., avvenuta in prossimità del Rio Darro. È proprio sul particolare legame creatosi fra la città e il fiume nel corso dei secoli che la ricerca si è particolarmente concentrata. Le ragioni che spiegano la nascita di Granada nelle vicinanze del Darro e non del Genil, fiume di portata e lunghezza maggiore, affluente del Guadalquivir, stanno proprio nella differente morfologia che contraddistingue i territori in cui scorrono i due fiumi. Il disegno dei profili territoriali descrive con molta chiarezza le condizioni orografiche del paesaggio più prossimo alla città, verso est, caratterizzato da alture e depressioni abbastanza incise, determinando dunque un territorio abbastanza strategico dal punto di vista difensivo, se pur abbastanza prossimo al fiume da servirsene per l'approvvigionamento idrico e come naturale via di comunicazione. Si è scelto di rappresentare tale condizione morfologica tramite un disegno che metta insieme delle sezioni territoriali ed uno schema planimetrico della città in quanto si intende far emergere proprio la relazione fra il Darro, il suo paesaggio, ed il suo inserimento nel tessuto urbano di Granada, proprio nella parte più antica e dunque più fitta da cui viene stretto.

### **2. Il paesaggio di Granada nelle carte storiche**

Il sistema di rappresentazione territoriale che combina insieme profili e planimetrie è, come sempre, derivato dal passato. Proprio della città di Granada e del suo territorio circostante esiste infatti un disegno di Tomas Lopez, uno dei migliori cartografici spagnoli del XVIII secolo, in cui viene rappresentata la Vega de Granada per il Dizionario Geografico di Spagna. Il disegno rappresenta l'orografia tramite un sistema di profili che vengono ombreggiati ed abbattuti sulla planimetria in cui vediamo scorrere il Rio Genil, il Rio Darro ed altri affluenti. Viene inoltre schematicamente rappresentata Granada, a ridosso dell'ultimo tratto del Darro, ed altri piccoli centri urbani ed i tracciati principali. Si tratta di una delle poche immagini storiche di tipo più cartografico a non rappresentare soltanto la parte urbana di Granada (come le famose planimetrie dal De Vico in poi), ma anche il territorio circostante. Per trovarne altre bisogna attingere alle carte redatte dall'esercito napoleonico nei tre anni di occupazione ad





1: A sinistra, in alto: profili territoriali della valle del Darro. Disegno di Francesca Paola Mondelli. A destra, in alto: disegno di Tomas Lopez della pianura granadina, per il dizionario geografico della Spagna. In basso: il piano di Granada e della fortezza dell'Alhambra e il piano di Granada, entrambi realizzati dall'esercito francese, 1811.

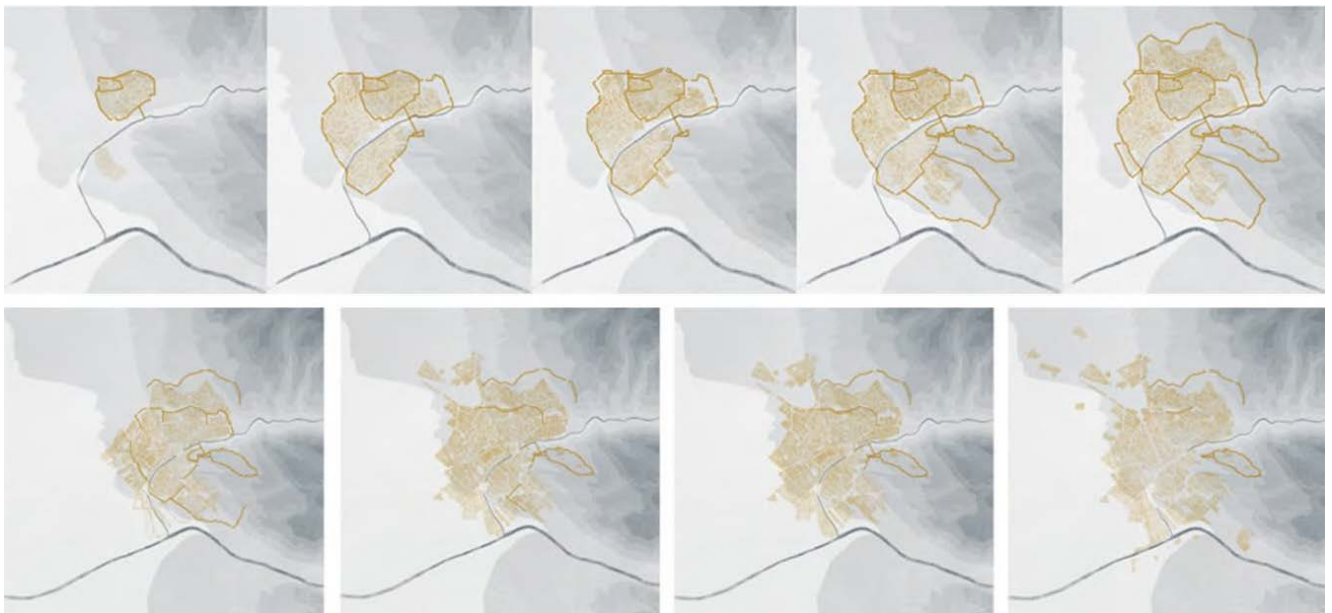
inizio '800, che ponendo l'attenzione al controllo militare vengono realizzate ad una scala maggiore. In queste immagini la città appare fortemente relazionata al suo territorio, che occupa la gran parte della rappresentazione, a discapito della parte urbana che viene estremamente semplificata riducendosi ad una semplice campitura. Nella prima immagine questa area viene interrotta soltanto dalla rappresentazione del Rio Darro e dei suoi ponti: è l'elemento naturale che si insinua nella città ad essere l'unico dato territorialmente interessante. Per quanto riguarda invece gli elementi antropici, la rappresentazione si focalizza soltanto su ciò che risulta strategicamente interessante e, dunque, le mura ed alcuni percorsi che fuoriescono dalla città verso la pianura. Questa forte attenzione rispetto ai dati territoriali si enfatizza ancora di più nella seconda immagine, del 1811, che ad una scala molto più ampia limita Granada ad una macchia rossa in basso a destra, prestando però un'estrema cura alla rappresentazione dell'orografia fornendoci una chiarissima immagine di quella contrapposizione fra la pianura e la Sierra che caratterizza il paesaggio granadino. La stessa cura è riposta nel tracciare le strade che dalla città attraversano la Vega, dato fondamentale per uno studio sull'evoluzione dei percorsi.

### 3. Lo studio dei segni nelle immagini cartografiche. Dalla fondazione della città alla massima espansione muraria

Lo studio delle carte antiche ha permesso di analizzare lo sviluppo urbano di Granada nelle diverse fasi della sua espansione. Potremmo distinguere due fasi di studio: quella che riguarda il periodo che va dalla fondazione della città fino alla fine dell'epoca Nazarì, e dunque alla massima espansione muraria, e quella che invece riguarda la crescita e le trasformazioni della città dall'arrivo dei Re Cattolici in poi.

Se le motivazioni di carattere geografico ci hanno già ben spiegato i motivi e i luoghi di fondazione della città, nel VII secolo avanti cristo, per quello che riguarda l'assetto della città nel suo periodo arabo bisogna necessariamente far riferimento al Piano della Granada Araba di Seco de Lucena, del 1910. Bisogna dire infatti che immagini della città in epoca precristiana sono praticamente inesistenti, o comunque ben lontane da ciò che può definirsi una cartografia di carattere più scientifico, comportando discrete difficoltà allo studio di questa importante fase della storia della città di cui per secoli si è tentato di cancellare il ricordo. Fortunatamente però, fu a partire dalla metà del XIX secolo che si iniziò a manifestare un nuovo interesse per il passato arabo di Granada che portò, fra le altre cose, alla redazione di questo piano. Pur essendo stato superato da nuovi studi, questo piano resta comunque un documento fondamentale per la conoscenza della storia urbana della città, e che ha contribuito alla elaborazione delle immagini qui presentate. Come possiamo vedere, la città si è caratterizzata attraverso uno sviluppo murario che, per aggregazione, andava ad abbracciare ogni nuova zona di crescita urbana agganciandosi al perimetro murario esistente, giungendo in fine ad un sistema di mura di cinta molto complesso ed articolato in molteplici circuiti agganciati l'uno all'altro.

Il primo recinto è quello che viene costruito in epoca iberica, nel VI secolo a.C., e che cingeva la città alta. In epoca Ziri, nell'XI secolo, viene costruito all'interno del primo nucleo il recinto



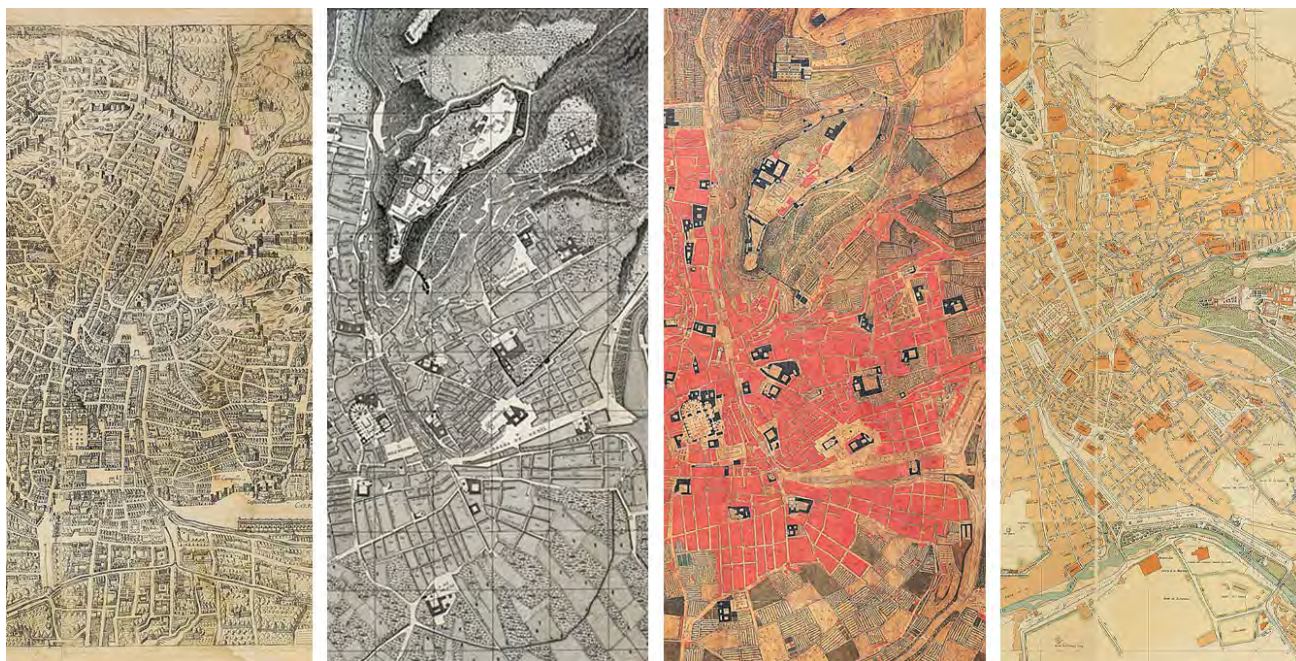
2: Rielaborazioni cartografiche che mostrano l'evoluzione della città di Granada e della sua cinta muraria. in alto: epoca Ziri (inizio XI sec), epoca Ziri (fine XI sec), epoca Almoravide (XII sec), epoca Nazarì (fine XIII sec), epoca Nazarì (fine XIII sec). In basso: fine XVI sec, fine XVIII sec, fine XIX sec, inizio XX sec. Disegni di Francesca Paola Mondelli.



dell'Alcazar ed iniziano ad avvenire le prime consistenti espansioni verso la parte più bassa e pianeggiante, determinando la costruzione di quello che ancora oggi è il centro della città. Sono proprio le mura zirì quelle che, attraversando il Rio Darro all'altezza di Puerta Real, raccordano il recinto murario esistente con la prima piccola fortezza dell'Alcazaba dell'Alhambra. In epoca Almoravide il cambiamento più consistente è dato dal rinforzo delle fortificazioni esistenti, specialmente nella parte nord dove viene realizzata una nuova muraglia esterna, con funzione complementare a quella già esistente. Le successive espansioni avvengono in epoca nazari: viene costruita l'Alhambra, città fortificata ed autonoma sede del potere, e nel frattempo si costruiscono le mura attorno alle nuove zone di espansione sorte al di fuori del recinto zirì, ovvero l'Albayzin a nord e l'Alferos e la Loma a sud. Alla fine del XV secolo, le fortificazioni murarie di Granada raggiungono dunque la massima espansione.

#### 4. Lo studio dei segni nelle immagini cartografiche. Dalla riconquista cristiana agli albori del XX secolo

L'analisi dello sviluppo della città cambia dal XVI secolo in poi. Nel 1492 l'arrivo dei Re Cattolici a Granada segna il compimento della riconquista cristiana, e dunque il tramonto del dominio arabo a Granada. Si fa subito sentire la necessità di fornire una nuova immagine della città, dando inizio alle prime rappresentazioni cartografiche giunte fino a noi. Il primo fondamentale documento è costituito dalla Plataforma di Ambrosio de Vico di fine '500, un piano realizzato non al fine di una conoscenza scientifica, ma allo scopo di produrre una nuova immagine cristiana della città, di valore fortemente simbolico in quanto ultimo baluardo dell'islam ad essere riconquistato. La città viene rappresentata in assonometria cavaliere, nel tentativo di regolarizzare la trama islamica ed enfatizzando gli edifici religiosi, disegnati ad una scala più grande.



3: Stralci delle cartografie storiche di Granada nell'area del Rio Darro. In ordine: Plataforma di Ambrosio de Vico (fine XVI sec), Piano Francisco Dalmau (1796), Piano José Contreras (1853) e il Piano di Granada del 1909.

Si comincia a vedere in questo piano l'inizio del decadimento murario, in particolare in corrispondenza dei nuovi centri religiosi, come nel caso del collegio dei Gesuiti, ordine religioso rappresentativo di questi tempi [Calatrava, Ruiz Morales 2005]. Sebbene dunque questa rappresentazione sia più simbolica che scientifica, possiamo comunque iniziare ad estrarne dei dati significativi che riguardano le mura, le prime espansioni dal fuori di esse, verso il Rio Genil, ed inoltre il

primo tratto del Rio Darro ad essere coperto per la creazione di Plaza Nueva. L'elaborazione di questi segni ha condotto ad una rappresentazione che corregge le distorsioni date dal carattere assonometrico del piano, avvicinandosi alla realtà e collocando la città nel suo ambiente topografico.

A fine '700 comincia a farsi sentire la critica alla rappresentazione simbolica della città della Plataforma de Vico. Nel 1795, dunque, Francisco Dalmau realizza il primo piano catastale della città di Granada: non si tratta più di una raffigurazione simbolica, ma scientifica. Il reticolato con cui viene suddiviso il piano fa ben comprendere la volontà di controllare e misurare il territorio. Questa cartografia ci mostra una città non molto diversa da quella del XVI secolo, priva di consistenti espansioni se non che riguardo la zona del Triunfo, a nord-ovest. L'attenzione ricade quindi nuovamente sui cambiamenti intervenuti sul circuito murario, che continua progressivamente a scomparire. È a questo punto che vediamo infatti scomparire tutto il tratto che cingeva la città verso ovest, costeggiando la Plaza Bib-Rambla, scavalcando il Darro e giungendo a Plaza Campillo. Tuttavia, il segno della presenza delle mura in questo tratto permane nelle pieghe del tessuto edilizio: la curva che oggi vediamo assumere agli edifici da Puerta Real a Plaza Campillo, aprendosi in un'area che costituisce la Piazza della Fuente de las Batallas, non sarebbe spiegabile se non sapessimo che ricalca la curva delle antiche mura ziri che qui passavano. Altra nota di particolare interesse è la scomparsa del Darro in un secondo punto, nella zona di Puerta Real. Bisogna però dire che sebbene il Dalmau rappresenti questo tratto del fiume coperto, egli stava riportando soltanto una previsione proposta nel 1791 ma non ancora realizzata. L'opera infatti si realizzò soltanto più tardi, nella seconda metà dell'800, a seguito di due episodi di straripamento del fiume.

L'avanzamento del processo di scomparsa delle mura antiche è visibile nel Piano di J. Contreras del 1853. La città appare ancora pressoché immutata: si trattava infatti di un piano redatto per controllare e studiare il territorio in vista dei grandi interventi che avrebbero cambiato l'assetto urbano nel XIX secolo.



4: Abaco delle impronte edilizie nel tessuto urbano nelle diverse fasi di espansione della città. Disegno di Francesca Paola Mondelli.

In questa fase permangono tre tratti principali delle mura: una porzione dell'Albayzin, un tratto dell'Alcazaba antica, ed un terzo tratto che collegava la Alhambra con la Torre Bermejas. Il Rio Darro è ancora coperto soltanto in corrispondenza di Plaza Nueva e di Puerta Real.

Lo stato di conservazione delle mura così come è giunto ai giorni nostri è quello rappresentato nel Plano de Granada del 1909, realizzato dall'istituto geografico e statistico, ed in cui manca infatti il tratto di fortificazioni da Torre Bermejas all'Alhambra. Oltre a questo dato, il piano mostra anche un accenno di espansione oltre il Rio Genil, ed il prosieguo delle costruzioni in direzione nord. A differenza delle precedenti carte, questa mappa è finalmente orientata a nord (ciò era fin ora avvenuto soltanto nelle cartografie redatte dall'esercito francese), abbandonando l'orientamento con l'est in alto scelto per far percepire la Alhambra e la Cattedrale più centrali nella rappresentazione. Particolarmente interessanti sono le tracce lasciate nel tessuto urbano dalle grandi trasformazioni del XIX secolo: il Rio Darro coperto per un tratto ormai consistente (anche se ancora non del tutto), lascia spazio alla realizzazione della Calle Reyes Catolicos, e da questa fino alla piazza del Triunfo viene realizzata la Gran Via de Colon, attraverso uno sventramento tipicamente ottocentesco.

## 5. Impronte del tessuto edilizio nelle diverse fasi di espansione della città

La gran parte delle espansioni in direzione nord-sud che configurano la forma della Granada attuale sono dunque avvenute all'incirca dalla metà del XX secolo in poi. Come abbiamo precedentemente detto, la scelta di tutelare la vega costruendo ad ovest della città la circonvallazione, ha fatto sì che Granada, nella sua parte centrale, si mantenesse di dimensioni ridotte, pur comprendendo all'interno di questo settore una varietà di tessuti urbani che si differenziano in relazione all'epoca di espansione a cui appartengono. Questa ricchezza di forme e di impronte è stata rappresentata in una sorta di abaco che confronta le differenti geometrie tracciate in planimetria dagli edifici, distinti per colore:

- in giallo chiaro è indicata la parte più antica della città, ovvero l'Albayzin. Il tessuto edilizio in questo settore è molto irregolare e composto da fabbricati di piccole dimensioni;
- il centro storico: il tessuto edilizio qui è molto variegato sia nelle forme che nelle dimensioni, a causa dei numerosi interventi che, come abbiamo visto, a cominciare dalla *reconquista* cristiana e per tutto il corso del XIX secolo hanno trasformato la trama urbana del centro storico;
- la città dei secoli XVII e XVIII: il tessuto urbano è molto più regolare. Sono ancora presenti fabbricati di piccole dimensioni per quanto riguarda la zona che si sviluppa alle pendici della collina dell'Alhambra;
- la città di inizi '900: comincia ad avvenire l'espansione principalmente verso nord e sud. Nella trama urbana del centro dunque si inseriscono solo pochi edifici di dimensioni considerevoli mentre seguono i piccoli edificati posizionati alle pendici dell'Alhambra;
- la città a metà '900: la trama urbana si compone di edifici di dimensioni considerevoli e quasi sempre regolari, se pur il tessuto risulti meno fitto rispetto alle fasi precedenti;
- la città moderna: a ridosso della circonvallazione il tessuto si compone principalmente di edifici di grandi dimensioni e con una trama molto regolare.

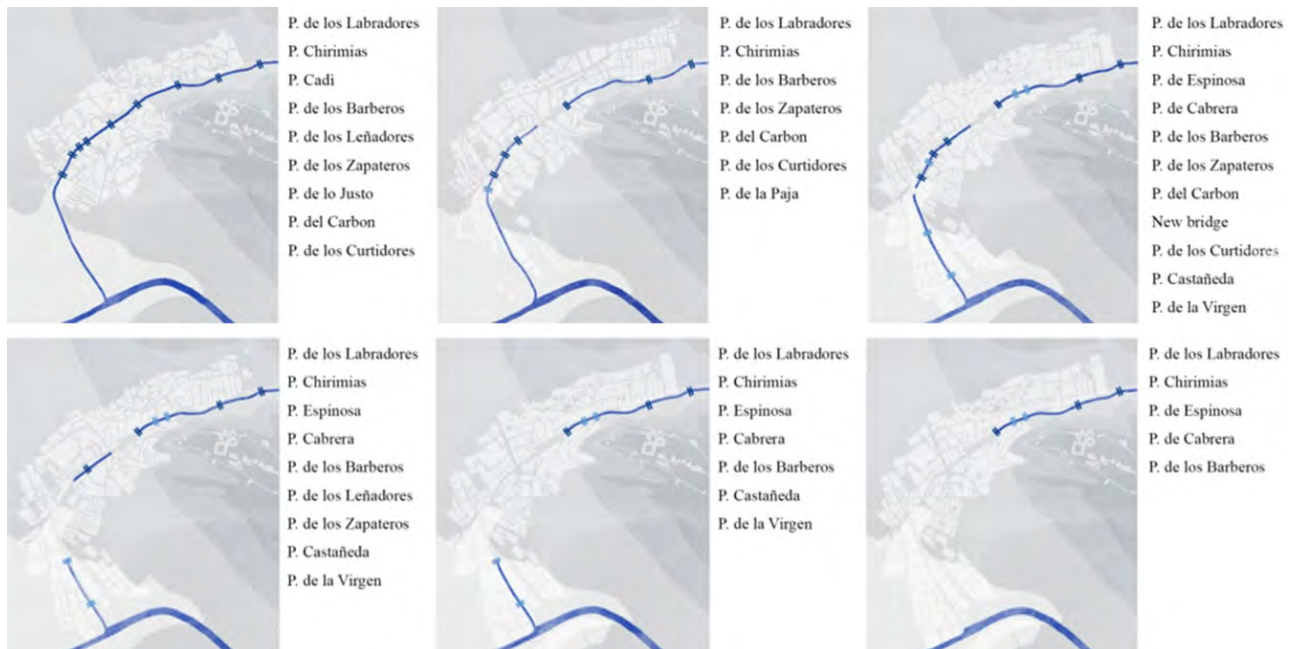
## 6. Il Darro e i suoi ponti. Tracce e permanenze nel tessuto urbano

Se fino ad ora abbiamo analizzato le tracce lasciate dal sistema murario e dalle trasformazioni del tessuto urbano, particolare attenzione va rivolta ai segni derivanti dalla copertura del Rio Darro, di cui abbiamo accennato. Per ricostruire la vicenda, cominciata a inizi '500 e terminata negli anni '30 del XX secolo, si è partiti proprio dal riconoscimento dei cambiamenti nelle



diverse cartografie storiche, in cui si vede una progressiva scomparsa del fiume. Da questa prima analisi si è giunti ad una rielaborazione dei dati che da un lato ha portato a focalizzare l'attenzione sulle trasformazioni del tessuto urbano nelle vicinanze del fiume, dall'altro si concentra sul susseguirsi dei ponti che nelle differenti epoche lo attraversavano. Lo studio dei ponti è stato fondamentale per attribuire un valore storico alle strade sorte in corrispondenza di essi e che oggi permangono, in quanto sono il segno dei collegamenti e delle relazioni fra spazi pubblici ed edifici di interesse presenti nelle due parti della città anticamente separata dal fiume.

Di tutti questi ponti oggi resta traccia in alcune delle strade che ancora ne portano il nome, e che sorgevano in corrispondenza di essi, mentre le strade costruite sopra il corso del Darro (la Calle Reyes Catolicos e la Acera del Darro) costituiscono oggi il forte segno nel tessuto urbano del suo antico passaggio in città, quasi come una cicatrice che testimoni la grave perdita che la città di Granada ha subito attraverso l'opera così detta dell'“*Embovedado*”.



5: Schemi sullo stato di copertura del Rio Darro e dei ponti che lo attraversavano nelle diverse fasi storiche. In ordine: fase medievale, 1515, 1854, 1857-1866, 1867-1880, e nel 1933, stato che corrisponde alla situazione contemporanea. Disegni di Francesca Paola Mondelli.

## Conclusioni

Lo studio dei segni, alle diverse scale, è ciò che permette la più profonda comprensione della città e del paesaggio. Che si tratti delle curve che descrivono valli e crinali, o dei tracciati su cui si attestano le espansioni urbane, o delle forme assunte dai tessuti in conseguenza delle stratificazioni storiche, sono queste le linee a cui guardare per ripercorrere la storia di ogni luogo ed è in queste stesse linee che bisogna trovare i pilastri fondanti per un progetto di paesaggio consapevole. Lo scopo dell'analisi infatti non sarà mai fine a sé stesso, ma sempre nell'ottica di acquisire i giusti strumenti per la progettazione dei paesaggi contemporanei, rintracciandone i punti di forza e di maggiore identità.

Tutti i segni del passato che come abbiamo visto permangono nella Granada contemporanea, dalle mura, al fiume scomparso, ai ponti che lo attraversavano, possono costituire l'occasione

per un progetto della memoria della città sparita. La valorizzazione degli spazi pubblici del centro storico di Granada infatti, è un processo che può avvenire semplicemente tramite l'enfatizzazione di queste tracce esistenti, in modo da rendere percepibile al passante le relazioni ed i significati delle architetture e degli spazi esistenti. La ricerca ha dunque come esito quello di attingere dalla storia gli elementi per la redazione di un progetto di paesaggio a scala urbana, che ripercorrendo il tracciato del fiume, racconti di volta in volta il passato di Granada.

### Bibliografia

- BARRIOS ROZUA, J.M. (2010). *La Granada musulmana desaparecida*, in «El legado andalusí», vol. 11 (42), pp. 14-25.
- CALATRAVA, J., RUIZ MORALES, M. (2005). *Los Planos de Granada 1500-1909*. Granada, Diputacion Prov. De Granada.
- CIANCI, M. G. (2008). *Metafore, rappresentazioni e interpretazioni di paesaggi*, Firenze, Alinea.
- Dauro: un río en la imagen de la ciudad* (2009). Granada, CajaGranada
- GALLEGO BURIN, A. (1861). *Granada, guía artística e historica de la ciudad*, Granada, Comares.
- GHIO, F., METTA, A., MONTUORI, L. (2012). *Open Papers, scritti sul paesaggio*, Pisa, Edizioni ETS.
- GIRON LOPEZ, C. (2000). *En torno al Darro: el valle del oro*, Granada, Caja General de Ahorros de Granada.
- ISAC, A. (2007). *Historia Urbana de Granada*, Granada, Diputacion Prov. De Granada.
- MONDELLI, F. P. (2016). *Agua Oculta. Riscoprire il significato e progettare la memoria del Rio Darro a Granada* (Tesi di Laurea). Università degli studi di Roma Tre, Roma, Italia.
- ORIHUELA UZAL, A. (2014). *Granada, entre ziríes y nazaríes. En Arte y cultura de Al-Andalus. El poder de la Alhambra*, Intervento tenuto all'interno del seminario organizzato dal Patronato dell'Alhambra y Generalife, la Fundación El Legado Andalusí y Casa Árabe, Granada, Spagna.
- VILCHEZ VILCHEZ, C. (2011). *El Castillo de Bibataubin: (1238-1752)*, Granada, Universidad de Granada.
- VIÑES MILLET, C. (1999). *Historia urbana de Granada*, Granada, Centro de estudios municipales y de cooperación interprovincial.



## ***Rovine di città e riverberazioni di significati. Una visione sincronica attraverso gli appunti di viaggio di Giancarlo De Carlo***

*Ruins of cities and reverberations of meanings. A synchronized vision through the notes of Giancarlo De Carlo's journey*

**MARIANNA SERGIO**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*«Nella cognizione sincronica dei sensi e del pensiero il luogo si svincola dalle cadenze del tempo, il passato diventa proiezione all'indietro del presente [...] la rovina appare come una delle configurazioni possibili, anzi probabili, di ogni evento architettonico e perciò si smitizza». Giancarlo De Carlo rilegge, attraverso il viaggio, il palinsesto urbano e la dicotomia fra temporalità del frammento e atemporalità del suo significato, interpretando la rovina quale materiale attivo per il progetto.*

*«In the synchronic knowledge of the senses and thoughts, the place is freed from the cadences of time, the past becomes a backward projection of the present [...] the ruin appears as one of the possible, indeed probable, configurations of any architectural event and therefore it is demystified».*

*Through the travel, Giancarlo De Carlo reinterprets the urban palimpsest and the dichotomy between the temporality of the fragment and the timelessness of its meaning, interpreting the ruin as an active material for the project.*

### **Keywords**

Rovina, viaggio, progetto architettonico.

*Ruin, travel, architectural project.*

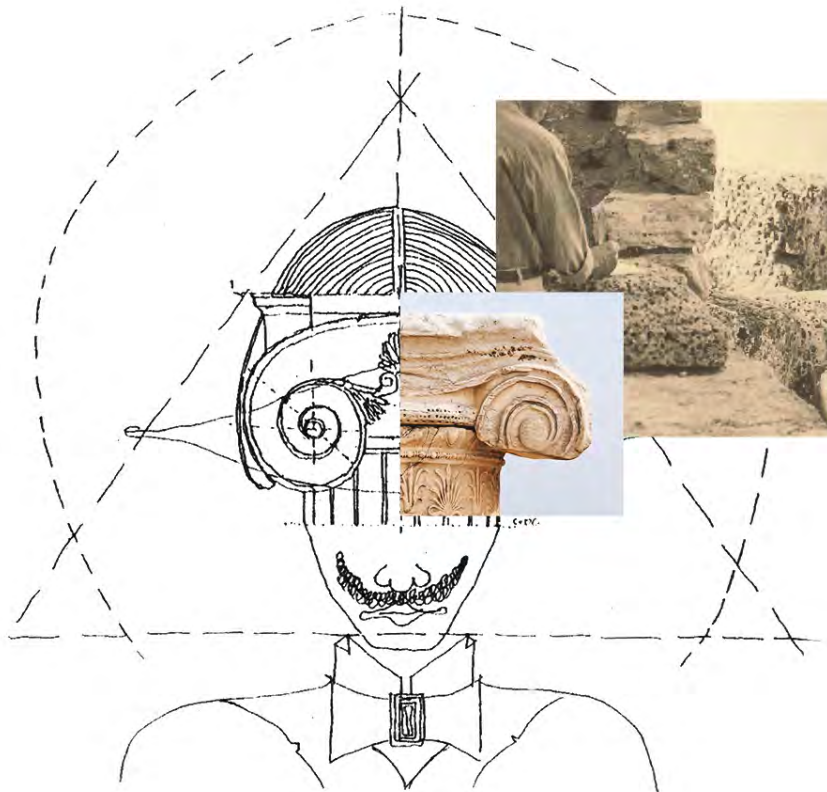
### **Introduzione**

Caleidoscopio di conoscenza e di percezione, il viaggio interpreta ed esplora il palinsesto urbano attraverso una ricognizione architettonica e archeologica, che associa alla figura del viaggiatore «un archeologo che scende nel paesaggio pietroso della città [e ne attraversa gli] strati come Schliemann quelli di Troia» [Magris 2007, 9].

Nella riflessione di Giancarlo De Carlo, il viaggio assume una fisionomia ancor più particolare che stimola straordinarie geografie mentali e che cambia costantemente punto di vista, ispirando idee di architettura e di città sempre nuove: il suo sguardo sul mondo, riversandosi spontaneamente nelle note delle sue esplorazioni e nei diari dei suoi viaggi in Grecia, reinterpreta e reinventa il mito dell'architettura antica.

La Grecia rappresenta così un intreccio di riverberazioni, che gli permette di osservare l'architettura antica delle città e dei territori attraverso una prospettiva sempre differente e un approccio di scomposizione/ricomposizione degli elementi del tutto progettuale. Non stupisce la considerazione contenuta nella prefazione della raccolta *Viaggi in Grecia*, laddove Stefano Boeri mette in evidenza la funzione introspettiva e il valore intrinseco dell'arcipelago greco nella vita di De Carlo. Intermittente nei disegni e nei ricordi, esso si rifugia nella memoria e

MARIANNA SERGIO



1: *Girare il cannocchiale*, tratto da Giancarlo De Carlo, *Nelle città del mondo*, Venezia, Marsilio Editori, 1995 (rielaborazione grafica dell'autrice).

nell'inconscio, assumendo una fisionomia duale, un ricco palinsesto di idee sull'architettura e di racconti di vita e un terreno fertile dove è possibile riscoprire quel senso primo dell'architettura che non si limita ad essere solo spaziale, oggettivo o fisico.

Questa tensione viscerale, dunque, non nasce da una mera insoddisfazione di indole junghiana che spinge ad una spasmodica ricerca di nuovi orizzonti fine a se stessa, bensì dalla consapevolezza della complessità dell'architettura, che non può risolversi in uno studio asettico dei documenti e della memoria. La volontà di superare questi orizzonti e, nondimeno, di «girare il cannocchiale» [De Carlo 1991, 4] incarna la sensibilità autografa di De Carlo, la quale osserva i fenomeni e adotta una visione polisemica della storia, data dall'intersezione di una lettura 'verticale' con una rilettura 'orizzontale' dei segni e dei significati incisi nelle rovine delle città che incontra.

### 1. Il tempo della rovina

La rovina segna profondamente i racconti e le suggestioni architettoniche di Giancarlo De Carlo, sprigionando un fascino paradossale radicato nella distruzione e nella metamorfosi. Concepita come potente «fisionomia allegorica» [Benjamin 1963, 218] del dualismo tra storia e natura, essa si configura come l'elemento attraverso cui risulta possibile leggere le stratificazioni e le relazioni intessute nello spazio e, più precisamente, come afferma lo stesso De Carlo, l'elemento attraverso cui osservare i segni tracciati dall'uomo che hanno trasformato l'ambiente naturale per organizzare e rappresentare la propria esistenza.



A differenza dell'allegoria descritta da Walter Benjamin che si lega al pensiero mettendo in scena la costruzione di un artificio retorico, la rovina, esplicitandosi nella presenza fisica della sua condizione corporea, aggiunge alla natura qualcosa che non appartiene alla storia, ma che permane in una dimensione temporale: il paesaggio delle rovine non riproduce alcun passato specifico nella sua totalità e, al contrario, alludendo ad una molteplicità di passati, delinea i caratteri di una specifica tipologia di tempo.

Il tempo della rovina se da un lato stigmatizza un tempo puro, posto «al di fuori della storia, a cui è sensibile l'individuo che le contempla, come se questo tempo puro l'aiutasse a comprendere la durata che scorre in lui» [Augé 2003, 44]; dall'altro rileva nella sincronia una caratteristica complementare al tempo puro, la quale attraverso la presenza umana e l'esperienza dei sensi riesce a decifrare il complesso rapporto tra rovina e tempo e ne rende comprensibile il legame.

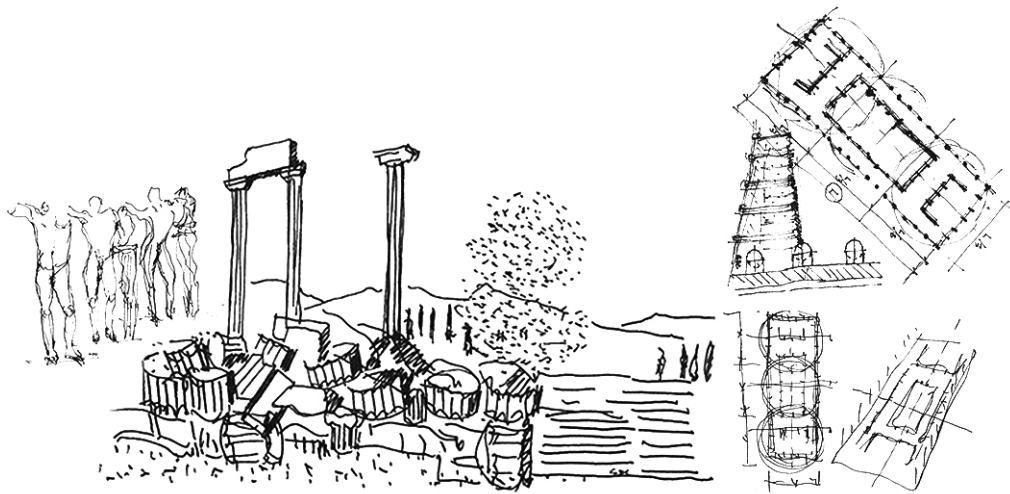
In questo modo, l'unione tra la cognizione del tempo e l'esperienza del passato si riflette in una visione sincronica e atemporale della storia, che De Carlo rilegge attraverso le stratificazioni del palinsesto urbano e reinterpreta attraverso le rovine di città antiche che esplora. Nel confronto con il sito archeologico di Olimpia questo procedimento diventa manifesto e la comprensione del luogo si dispiega in una continua lettura e rilettura diretta del luogo, di cui anche pochi dati verbali riescono a stabilirne le coordinate di orientamento e di ordinamento. Un'operazione di selezione, che dalla percezione raggiunge la conoscenza e rivela il senso dei luoghi, attuando un processo ermeneutico di interpretazione degli elementi, dei fenomeni e delle relazioni territoriali sino a divenire un diverso modo di guardare all'architettura greca e alla sua rovina.

L'intersezione tra le intenzioni, i modi e gli effetti delle trasformazioni diviene il punto cruciale di questa prospettiva, che riesce mutualmente a permeare ogni significato e ad «entrare in ogni livello della stratificazione, ma anche starne fuori per coglierli tutti insieme e discernere l'intrico dei rapporti di reciprocità e di corrispondenza che li legano tra loro e con quanto sta loro intorno» [De Carlo 1995, 19].

Contemplare e osservare le rovine nelle note di De Carlo, pertanto, non rappresenta un modo di compiere un viaggio nella storia, bensì un modo di esperire, attraverso il viaggio, di questo tempo: la condizione di equilibrio, apparentemente in contrasto con la dinamicità della natura, degli individui e del territorio che mutano costantemente al loro intorno, definisce un sistema di strati e intrecci sincronici, che si mescolano, scompaiono e riappaiono.

Le rovine di Olimpia, descritte negli Appunti da un breve viaggio in Morea, dipingono superficialmente un'immagine decadente e nostalgica di una grande distesa di colonne, piedistalli, basi, capitelli, trabeazioni, timpani, quasi come se fossero precipitati dal cielo sulla terra. Nel disvelarsi, tuttavia, queste rovine producono agli occhi di De Carlo un atto compositivo, capace di determinare un nuovo sistema di relazioni e valori, che si immergono in diversi modi nel flusso della contemporaneità. Le forme si mostrano «ancora più tese di quelle che esistevano in origine quando i vari pezzi componevano spazi architettonici» [De Carlo 1995, 20], sprigionando un sentimento di tensione che, enfatizzato dallo svelamento e legato al momento della distruzione, si esplica in una corrispondenza simbiotica tra artefatto e materia, tra architettura e natura. A differenza delle altre arti, come sottolinea Georg Simmel nel saggio *Die Ruine*, l'architettura considera la materia «con le sue leggi proprie» [Simmel 2006, 70] in tutti i suoi aspetti e non solo in quanto mezzo espressivo di una muta ispirazione. Tracciando una nuova prospettiva di lettura della rovina, i rapporti tra architettura e natura sono rovesciati e la stessa architettura «utilizza e ripartisce precisamente il peso e la resistenza

MARIANNA SERGIO



2: Composizione di schizzi dell'architetto sulle rovine di Olimpia, tratto da Giancarlo De Carlo, *Viaggi in Grecia*, Macerata, Quodlibet, 2010 (rielaborazione grafica dell'autrice).

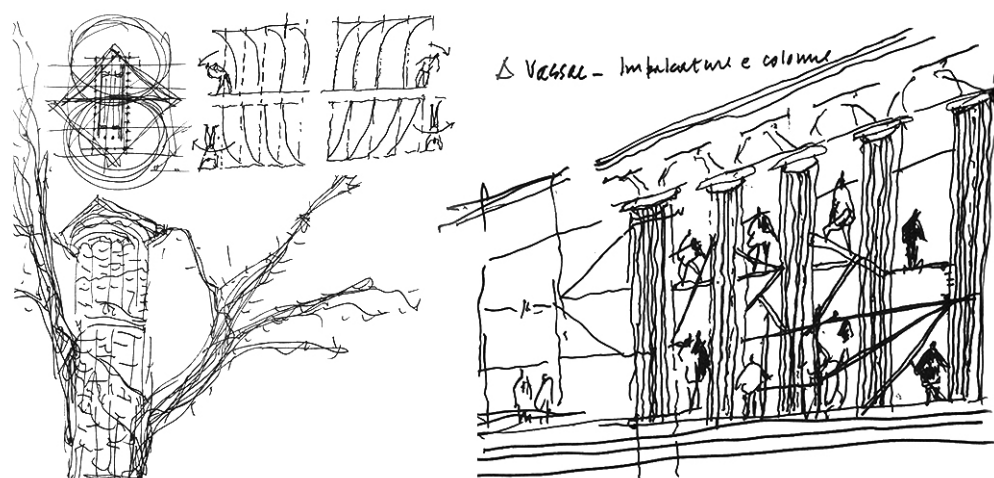
della materia in base ad un piano possibile solo nell'anima, facendo sì che seppur all'interno di questo piano la materia operi con la sua essenza immediata, in certo modo portandolo a termine con le sue proprie forze» [Simmel 2006, 70-71].

Nell'istante in cui si verifica il decadimento fisico della struttura e la costruzione va irrimediabilmente in rovina, il tempo della rovina si manifesta e il singolare equilibrio fra la materia meccanica, tradizionalmente inerte e resistente alla pressione, e la spiritualità formatrice, protesa verso l'alto, si spezza. Dalla distruzione di questa armonia e dalla separazione delle parti, emergono nuovi equilibri: le rovine di città ristabiliscono, in un modo inaspettato, l'antinomia con la natura e costituiscono gli elementi progettuali con cui comporre una nuova totalità [Benjamin 1963, 219]. L'esperienza dello spazio attiva, allo stesso tempo, esercizi mentali, che immaginano «di ricomporre in colonne i rocchi che giacciono al suolo sfogliati; di rialzare i timpani sui capitelli e completarli di fregi, modiglioni e mutuli, ripercorrendo a rovescio le loro traiettorie di caduta; di rincalzare piombo negli incastri levigati dalle piogge e dai sali minerali» [De Carlo 1995, 20].

## 2. Progettare le rovine e non progettare in rovina

Nel considerare la storia e il territorio un palinsesto, «sovraccarico com'è di tracce e di letture passate» [Corboz 1985, 27], il valore simbolico della rovina si tramuta in un materiale fondamentale e attivo per il progetto, che consente di interpretare correttamente la morfologia dei contesti fisici e il ruolo delle permanenze in relazione a un sistema di layers, costantemente mutevole, sul quale si depositano, si sovrappongono e si accumulano una molteplicità di tracce, narrazioni e immagini.

Da questo sistema complesso ed eterogeneo di elementi, la costruzione del progetto si apre ad un dialogo con il tempo, ma soprattutto ad una riconnessione con il contesto, che per certi versi «dovrebbe diventare una sorta di riflesso condizionato» [Manacorda 2004, 32], la cui quiete non solo esprime un insieme di simboli dietro ai quali si nasconde sia la rappresentazione di un intero universo sia l'unicità di uno specifico luogo, ma riflette anche la capacità dell'architettura di penetrarlo nel profondo fino a raggiungere l'essenza e a tradursi in un «contrappunto di forme» [De Carlo 2010, 46].



3: Composizione di schizzi dell'architetto sul tempio di Apollo Epicurio a Bassae, tratto da Giancarlo De Carlo, *Viaggi in Grecia*, Macerata, Quodlibet, 2010 (rielaborazione grafica dell'autrice).

Osservando il contesto in cui i resti delle rovine si inseriscono, Giancarlo De Carlo assorbe i fenomeni compositivi e si interroga sulla tensione fra geografia del paesaggio e frammenti di archeologia: una riverberazione di segni e di significati, da cui si distinguono rispettivamente la natura metamorfica e metaforica della rovina. Essa non si limita ad una asettica suggestione nostalgica del passato, ma si reinventa incorporando lo stesso passato nel flusso del presente e ricercando non tanto «un senso perduto, quanto un senso da ritrovare» [Augé 2003, 138]. In una cognizione sincronica, l'approccio di De Carlo nei confronti delle rovine denota il superamento di un *modus operandi* che egli stesso definisce «progettare in rovina» [De Carlo 1995, 21] e che delinea essere un metodo diffuso tra molti architetti del XX secolo e basato su una reiterazione, priva di una qualsiasi operazione critica, di linguaggi architettonici del passato dall'ultimo quarto dell'Ottocento fino alla Seconda guerra mondiale.

Segnando un parallelismo antitetico con la letteratura del II secolo d.C., il linguaggio di questo tipo di progettazione sceglie forme di comunicazione, raggelate e accademiche, evidenziando un'idea di architettura come disciplina autonoma, che può essere giudicata solo da chi attivamente partecipa alla sua manipolazione e che contribuisce, di fatto, alla sua decadenza. La rappresentazione miope dell'antico, cui gli architetti descritti da De Carlo alludono nel ripeterne e copiarne i linguaggi, genera la perdita di valore del ruolo dell'architettura, che si esprime in un confronto superficiale con il passato e si risolve in una pedissequa replica di un linguaggio destoricizzato attraverso il mescolamento e l'alterazione dei suoi elementi.

Il rapporto con il passato, al contrario, determina uno sguardo sapiente attraverso cui accogliere le narrazioni dell'antico e le nuove istanze della società contemporanea, legate all'invenzione e alla partecipazione: l'archeologia e l'architettura, nell'influenzarsi, nel completarsi e nel legarsi, esplicitano un rapporto di reciproca contaminazione che si muove all'interno di campi metamorfici.

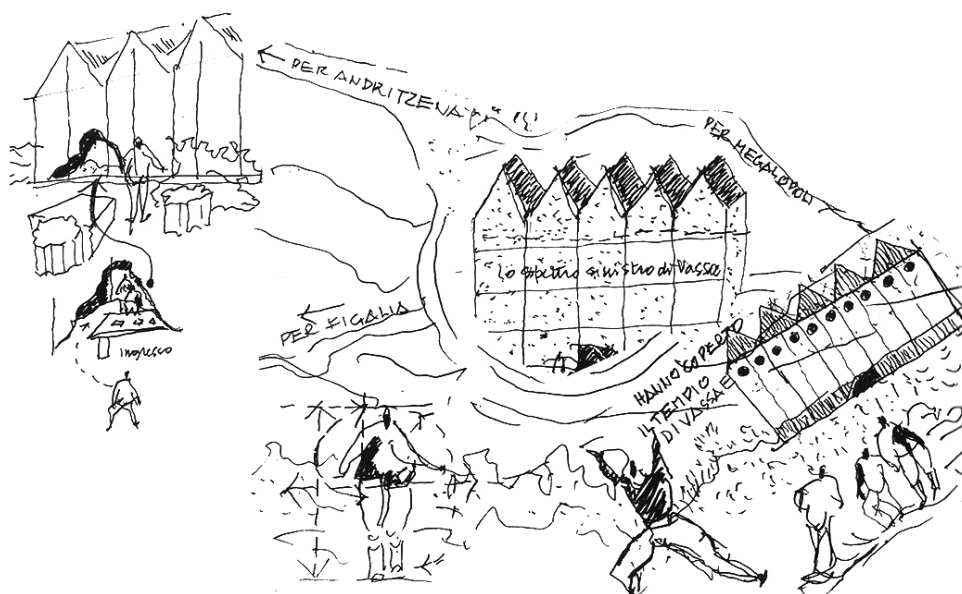
Progettare le rovine, in accordo con la visione di De Carlo, significa considerare la rovina quale parte di un processo architettonico, che si apre a nuove configurazioni, capaci di determinare un movimento teso verso il presente attraverso un dialogo diretto con le permanenze archeologiche, non concentrandosi unicamente sull'osservazione dello scarto temporale, sulle

MARIANNA SERGIO

operazioni di ricostruzione mnemonica e sulla semplicistica conservazione. Nel considerare il progetto delle rovine in termini di «trame, cuciture, sequenze, percorsi, volti a spiegare ciò che i resti, presenti nella città contemporanea, permettono di illustrare» [Ricci 2006, 147], il linguaggio non si perde in fughe utopiche verso forme futuristiche o revival storici, né dipende da rimandi e citazioni, criteri stilistici o mimetici. Mutazioni, valori relazionali e soluzioni architettoniche immettono le rovine in uno scenario di ricomposizione, generando interessanti palinsesti urbani, da cui leggere e rileggere, osservare e «progettare lo spazio urbano in continuità – concettuale e figurativa - con lo spazio archeologico [...] sottraendo l'archeologia a un esclusivo uso turistico o specialistico» [Capuano 2014, 40].

Ribaltando il punto di vista e reinventando la memoria dei contesti, il progetto contemporaneo delle rovine assume connotazioni sempre differenti, legandosi ai contesti nella valorizzazione della topografia del terreno e declinandosi in costruzioni ipogee o semi-ipogee che reinterpretando le morfologie e le tipologie locali mediante l'impiego di materiali e colori cromaticamente affini alle preesistenze. Altri casi interpretano, invece, il tema del contrasto tra contemporaneo e rovina, affidandosi a prismi puri quanto a volumi scultorei, che si pongono e si contrappongono come elementi riconoscibili nel paesaggio [Segarra Lagunes 2017, 12].

L'interpretazione dell'eredità e la complessità delle relazioni, instaurate dal progetto contemporaneo con i resti e le aree archeologiche, pur nella caducità del tempo che continua a scorrere inesorabile, incidono segni autentici e leggibili attraverso «composizioni di piani/strati, livelli che segnano la presenza di resti, mettendo in comunicazione spazi pubblici e spazi archeologici, luoghi urbani [...] che coinvolgono diversi strati e livelli della città, puntando a costruire spazi e luoghi di riferimento urbano, anche completamente nuovi» [Miano 2014, 259]. Attraverso meccanismi di connessione, integrazioni nel paesaggio o contrasti netti, la rilettura del palinsesto della città si esplicita nel progetto di architettura come manifesto e dichiarazione esplicita di una permanenza che attualizza il passato nel presente e riafferma l'identità contemporanea del luogo.



4: Composizione di schizzi dell'architetto sulla realizzazione della copertura del tempio di Apollo Epicurio a Bassae, tratto da Giancarlo De Carlo, *Viaggi in Grecia*, Macerata, Quodlibet, 2010 (rielaborazione grafica dell'autrice).

## Conclusioni

Metafora e materiale del progetto contemporaneo, la rovina sviluppa un dialogo tra il visibile e l'immanente, capace di risemantizzare i segni del passato, di intessere nuove relazioni transcolari e, nondimeno, di attivare nuovi processi di contaminazione, di metamorfosi e di riconnessione con il contesto.

Il significato delle rovine ricompone la dicotomia tra passato e presente in una visione simultanea del tempo: se con lo scavo stratigrafico, in modo estremamente lucido, si ripercorrono i passaggi di trasformazione dello spazio fisico e si comprendono la modalità di formazione degli insediamenti, che variano senza mai perdere il principio generativo; la ricognizione di queste permanenze, al contrario, considera i diversi fotogrammi del processo di scavo e disarticola dinamicamente la sedimentazione delle tracce. Declinate secondo gli assi della memoria e dell'interazione tra uomo e natura, le stratificazioni evidenziano il momento «in cui il frammento archeologico, nella sua lenta marcia di ritorno alla natura, si confronta con il mondo generale delle forme architettoniche e con un tempo più ampio di quello storico a cui deve la sua origine» [Ferlenga 2014, 292]. In questo senso, la rilettura del rapporto tra rovina e palinsesto urbano delinea un'idea di progetto che si fonda su una costante tensione fra termini differenti e che si pone come «costruzione di continuità urbane anche parziali, in grado di mettere a sistema i frammenti archeologici appartenenti a diversi tempi della città e di relazionarli a altri luoghi e emergenze urbane» [Miano 2014, 260].

Riflessioni progettuali unitamente a suggestioni architettoniche rappresentano, dunque, il tema centrale del «journal» [De Carlo 2010, 38] di viaggio di Giancarlo De Carlo: in una commistione di riflessioni, osservazioni e schizzi, il diario attiva una visione sincronica, in cui la narrazione di sequenze e di avvenimenti, con ritmo cadenzato, si dilata nello spazio e nel tempo, nelle dimensioni umane e nelle suggestioni architettoniche, ma in particolar modo nelle stratificazioni di ricordi personali.

## Bibliografia

- AUGÉ, M. (2003). *Rovine e macerie*, Torino, Bollati Boringhieri.
- BENJAMIN, W. (1963). *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi.
- BOERI, S. (2010). *Prefazione*, in *Viaggi in Grecia*, G. De Carlo, Macerata, Quodlibet, pp. 7-8.
- CAPUANO, A., (2014). *Archeologia e nuovi immaginari*, in *Paesaggi di rovine. Paesaggi rovinati*, a cura di A. Capuano, Macerata, Quodlibet, pp. 36-49.
- CORBOZ, A. (1985). *Il territorio come palinsesto*, in «Casabella» n. 516, settembre, pp. 22-27.
- DE CARLO, G. (2019). *La città e il territorio*, Macerata, Quodlibet.
- DE CARLO, G. (2010). *Viaggi in Grecia*, Macerata, Quodlibet.
- DE CARLO, G. (1995). *Nelle città del mondo*, Venezia, Marsilio Editori.
- DE CARLO, G. (1991). *È tempo di girare il cannocchiale*, in «Spazio e Società – Space & Society» n. 54, aprile-giugno, pp. 4-5.
- FERLENGA, A. (2014). *Segni*, in *Paesaggi di rovine. Paesaggi rovinati*, a cura di A. Capuano, Macerata, Quodlibet, pp. 290-301.
- LINAZASORO, J.I. (2010). *Rovine*, in *Ricomporre la rovina*, a cura di A. Ugolini, Firenze, Alinea Editrice.
- MAGRIS, C. (2007). *Prefazione*, in *Immagini di città*, W. Benjamin, Torino, Einaudi, pp. 5-12.
- MANACORDA, D. (2004). *Prima lezione di archeologia*. Roma-Bari, Laterza.
- MIANO, P. (2014). *Indagine archeologica e programma architettonico*, in *Paesaggi di rovine. Paesaggi rovinati*, a cura di A. Capuano, Macerata, Quodlibet, pp. 253-261.
- RICCI, A. (2006). *Attorno alla nuda pietra. Archeologia e città tra identità e progetto*, Roma, Donzelli.
- SEGARRA LAGUNES, M.M. (2017). *Architettura per l'archeologia*, in *Rassegna di architettura e urbanistica. Architettura e archeologia, n.151*, a cura di M.M. Segarra Lagunes, Macerata, Quodlibet, pp. 8-17.
- SIMMEL, G. (2006). *Le Rovine*, in *Saggi sul paesaggio*, a cura di M. Sassatelli, Roma, Armando Editore.





## *L'analisi di un palinsesto e i progetti per Salerno di Michele De Angelis\** *The analysis of a palimpsest and the projects for Salerno by Michele De Angelis*

**FEDERICA DEO, GILDA ALFIERI, GAIA GIANNINI**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*Michele De Angelis è stato figura cardine nel panorama architettonico salernitano del primo Novecento. Ingegnere, restauratore, fotografo e teorico fu particolarmente affascinato dallo studio dello sviluppo della città natale attraverso le antiche cinte murarie, le porte cittadine e gli acquedotti medioevali. Nel clima dei lenti cambiamenti urbani di questi decenni, De Angelis approfondisce le ricerche riguardanti il palinsesto cittadino facendone linee guida per i primi incarichi professionali ed istituzionali.*

*Nell'ambito di questo convegno il contributo intende evidenziare ed analizzare la relazione tra studi storici sulla città e prassi progettuale caratterizzante l'opera dell'architetto salernitano tra il 1908 ed il 1938, specialmente evidenti nelle scelte di localizzazione della moderna edilizia scolastica sulla base dell'analisi del palinsesto della città antica.*

*Michele De Angelis was one of the most prominent representative of the Salerno architectural scene at the beginning of the XX century. He was an engineer, a restorer, a photographer and he was deeply involved in studies regarding the urban development of his hometown. His studies were focused on the ancient city walls traces, gates and medieval aqueducts. Michele De Angelis based his studies on the palimpsest of the ancient centre of the city, making his research a guideline for the professional and institutional projects.*

*The aim of this paper is to analyse and highlight relationships between the historical urban studies and the planning prassi in the works of Michele De Angelis, during the period from 1908 to 1938. School buildings projects are shown as interesting case studies.*

### **Keywords**

Salerno, architettura italiana contemporanea, Michele De Angelis.

*Salerno, italian architecture contemporanea, Michele De Angelis.*

### **Introduzione**

Una breve nota introduttiva è necessaria prima di entrare nel cuore della questione in esame che vede Michele De Angelis (1875-1939) trasporre le ricerche storiche condotte sul palinsesto cittadino all'interno del progetto urbano e architettonico. Poco è stato scritto ad oggi sull'autore salernitano: brevi e puntuali contributi estremamente specifici rispetto ad alcuni degli innumerevoli aspetti che caratterizzano la poliedrica produzione dell'autore. Finalmente nel 2019, con la donazione da parte degli eredi del Fondo De Angelis all'Archivio di Stato di Salerno è stato possibile, con un attento lavoro sia di catalogazione che di analisi delle fonti, fare chiarezza su una così singolare figura la cui formazione non canonica rende difficile finanche la scelta del titolo denominativo professionale. Ma è proprio per l'eterogenea formazione, per alcuni aspetti autodidatta e per altri derivata da una costante pratica

---

\* Il presente contributo è frutto di un lavoro condiviso. Federica Deo è autrice dell'*Introduzione*; Gaia Giannini è autrice del paragrafo 1 e Gilda Alfieri del paragrafo 2.

professionale a fianco dello zio ingegnere, che Michele De Angelis incarna quella figura di 'architetto totale' che Gustavo Giovannoni mirava a formare proprio a partire dal secondo decennio del Ventesimo secolo [Giovannoni 1997, 54]. Una formazione controversa ma sempre sincera nel desiderio di conoscenza, al punto che lo osserviamo indagare la realtà contingente con tutti i mezzi a lui disponibili, tra i più e i meno canonici: dal disegno alla fotografia, dall'analisi del palinsesto archeologico alla ricerca storica condotti senza una metodologia accademica, cui cercò di sopperire coinvolgendo nelle indagini e nei progetti alcuni tra i più illustri studiosi e accademici dell'Italia del primo Novecento.

La sua formazione professionale non canonica è segnata da una vita privata non semplice. Tra i cinque e i dieci anni rimane orfano di entrambi i genitori. Dopo il conseguimento della maturità classica si iscrive, nel 1895, alla facoltà di Ingegneria della Regia Università degli Studi di Napoli che al secondo anno di corso è costretto ad abbandonare per motivi di salute. Abbandona anche gli studi alla facoltà di Fisica<sup>1</sup> iniziati nel 1899, per obblighi di leva<sup>2</sup>. Ed è nel 1902, firmato il congedo militare in data primo dicembre, che ha avvio la lunga carriera professionale, iniziata con la collaborazione con lo zio ingegnere Filippo Giordano. In questi primi anni fa pratica autonoma col disegno, attraverso cui studia le tecnologie costruttive tradizionali ed anche le più moderne<sup>3</sup>, dedicandosi inoltre alla rappresentazione di alcune opere di ingegneria dei trasporti<sup>4</sup>. Nel 1906 si diploma come geometra all'istituto tecnico napoletano G. Della Porta. Nello stesso periodo coltiva la passione per la fotografia<sup>5</sup>, che negli anni a venire adopera inoltre come mezzo di studio e catalogazione. Lo studioso ne fa uso anche per confrontarsi con accademici circa alcune questioni storiografiche. Lo testimoniano ad esempio le lettere al professore di storia dell'arte medievale Pietro Toesca cui si rivolge per chiedere opinione dotta su alcuni rinvenimenti archeologici<sup>6</sup>. Questo atteggiamento riflette un'ulteriore interessante attitudine di un Michele De Angelis desideroso di conoscenza e di arginare l'assenza di una formazione accademica attraverso i mezzi a sua disposizione: sono numerose le corrispondenze epistolari e le collaborazioni con alcuni tra i maggiori esponenti del mondo professionale e istituzionale nazionale. Collaborazioni che inoltre rispecchiano la poliedricità dell'autore salernitano: tra le innumerevoli ricordiamo la corrispondenza con il Sovrintendente all'Arte medievale e moderna Gino Chierici, nata alla fine degli anni Venti e terminata con la collaborazione per il restauro del Duomo di Salerno negli anni Trenta<sup>7</sup>, e nello stesso periodo lavora a stretto contatto con Alberto Calza Bini, da poco Direttore della neonata Regia Scuola di Architettura di Napoli, incaricato successivamente di lavorare al Piano urbanistico di Salerno<sup>8</sup>. Gli anni Venti sono anche anni di grandi lotte professionali: malgrado la ventennale esperienza come ingegnere, condotta a Salerno e in provincia, le decine di pubblicazioni relative agli studi storici sulla città ed infine i numerosi incarichi istituzionali di cui è investito, Michele De Angelis non riesce ad iscriversi al neonato Albo professionale. I colleghi salernitani gli fanno ostracismo e il nostro dovrà lottare dal 1923, anno in cui è approvata la Legge n. 1395 protettiva delle professioni di Ingegnere e

---

<sup>1</sup> Salerno, Archivio di Stato, Fondo Michele De Angelis, B83, F.10 7.

<sup>2</sup> Salerno, Archivio di Stato, Fondo Michele De Angelis, B81, F.10 2.

<sup>3</sup> Salerno, Archivio di Stato, Fondo Michele De Angelis, B85, F.10 6.

<sup>4</sup> Salerno, Archivio di Stato, Fondo Michele De Angelis, B85, F.10 4.

<sup>5</sup> Salerno, Archivio di Stato, Fondo Michele De Angelis, B81, F.10 3.

<sup>6</sup> Salerno, Archivio di Stato, Fondo Michele De Angelis, B82, F.10 3.

<sup>7</sup> Salerno, Archivio di Stato, Fondo Michele De Angelis, B82, F.10 9.

<sup>8</sup> Salerno, Archivio di Stato, Fondo Michele De Angelis, B83, F.10 10.

Architetto, sino al 1929, anno in cui riceve il comunicato dalla Commissione Centrale che si dichiara favorevole alla sua iscrizione all'Albo Professionale per gli Ingegneri<sup>9</sup>.

Oggi, ad un secolo di distanza, è impossibile non riconoscere l'importanza che l'opera dell'Ingegnere De Angelis ha nell'immagine e nella struttura della Salerno Moderna. Le sue maggiori opere non solo costituiscono delle importanti architetture, riferimenti innegabili dell'iconografia novecentesca salernitana – le scuole Barra e Vicinanza, il Liceo-Ginnasio Tasso, il Lungomare Trieste – ma soprattutto degli importanti poli urbani che per la loro ubicazione hanno reso possibile l'estensione della città al di fuori del perimetro del centro antico che da secoli ne era la culla.

### 1. Un ingegnere-storico

Michele De Angelis partecipa attivamente a quel momento storico di progresso e trasformazione della città di Salerno che prende avvio tra il primo ed il secondo conflitto mondiale. Sono gli anni in cui la riorganizzazione del territorio va di pari passo al crescente sviluppo economico e alla necessità della nascente classe borghese che richiede a gran voce una nuova collocazione nel nucleo cittadino. Attraverso i moderni strumenti di pianificazione territoriale Salerno valica le mura dell'antico nucleo: nel 1914, con il *Piano Colamonico*, urbanizza il litorale a meridione, e poi nel 1925 si amplia verso l'interno, nell'area nord-orientale, con il *Piano Donzelli-Cavaccini*.

In questi anni Salerno vive un clima di forte fermento e fervore edilizio e De Angelis interviene distinguendosi come uno degli artefici della 'Città Moderna'. Realizza infatti numerose sedi istituzionali e i nuovi servizi urbani. Tra questi va ricordato il progetto dei Nuovi Edifici Scolastici di Salerno<sup>10</sup>, in collaborazione con l'ingegnere Carlo Giordano. Ma è con la sua opera più celebre, il Liceo Ginnasio Tarquato Tasso<sup>11</sup>, progettata in collaborazione con il figlio ingegnere Luigi, che evidenzia tutte le sue capacità ingegneristiche ed architettoniche, realizzando un edificio che rispecchia la monumentalità tipica dei fabbricati dell'epoca.

Tra gli anni Venti e Trenta, mentre continua ad affermarsi travalicando i confini del suo specifico ambito professionale, De Angelis si dedica a ricerche di storia dell'Arte e dell'Architettura, soffermandosi sullo studio del periodo medioevale; compie approfondite analisi topografiche sulle origini [De Angelis 1937, 131-152] della sua città e si dedica alla fotografia, che spesso utilizza a corredo dei suoi studi storici.

L'Ingegnere conduce numerose indagini, fondate su intuizioni derivanti dall'osservazione di oggetti antichi [De Angelis, 1921, 71-73] o cimeli e sull'esperienza maturata nel campo dell'architettura e delle strutture; anche in questo ambito De Angelis è autodidatta. L'assenza di rigore scientifico non gli impedisce di pubblicare numerosi scritti sulle autorevoli riviste cittadine *Archivio Storico della Provincia di Salerno*, divenuta poi *Rassegna Storica Salernitana*, e *Salernum*. Partendo da alcuni casi studio elabora teorie sulle origini dell'architettura dell'Italia meridionale [De Angelis 1924 A, 1-52] escludendo l'influenza dell'arte musulmana sull'architettura del sud Italia. Questa sua particolare concezione dell'arte, lo conduce a frequenti scontri con gli storici ed i letterati dell'epoca [Schiavo, 1935, 303-307]. Il suo personale studio dell'evoluzione urbana di Salerno nasce con una serie di saggi pubblicati tra gli anni Venti e Trenta. In quegli anni, coinvolto nelle delicate opere di recupero delle strutture antiche del Duomo di Salerno, l'ingegnere si cimenta in tali studi

<sup>9</sup> Salerno, Archivio di Stato, Fondo Michele De Angelis, B83, F.lo 8.

<sup>10</sup> Salerno, Archivio di Stato, Fondo Michele De Angelis, B31, F.lo 1.

<sup>11</sup> Salerno, Archivio di Stato, Fondo Michele De Angelis, B20, F.lo 1.

consapevole della necessità di verifiche e con l'intento di aprire «discussioni per correggere gli errori, per far luce nei punti oscuri, e giungere a più esatte conclusioni» [De Angelis 1923 A, 100].

La *forma urbis* della Salerno medievale negli scritti di Michele De Angelis è ricostruita attraverso il presunto riconoscimento dei siti di tre chiese esistenti intorno all'anno Mille: con il sito di Santa Maria del Domno traccia gran parte delle difese meridionali della città [De Angelis, 1923 A, 100-116]; con quello di Sant'Andrea nei pressi della Porta di Rateprandi identifica la restante parte delle difese meridionali e quelle occidentali [De Angelis 1923 B, 347-365]; infine con il sito di San Michele di Guido, Aloara e Guiaferio, traccia le difese orientali [De Angelis, 1924 B, 99-135] con la Porta Elina. Purtroppo però nessuno dei siti identificati da De Angelis corrisponde a quelli effettivi, ma l'attenta ricostruzione della planimetria, in cui individua l'ubicazione delle porte urbliche e l'andamento delle antiche mura, costituisce una preziosa base di partenza per altri studiosi.

Michele De Angelis firma numerosi interventi su riviste e periodici a tiratura nazionale; tra questi redige *Salerno: prima capitale del Mezzogiorno* [De Angelis, 1924 C] pubblicato nella collana *Le Cento Città d'Italia* edita da Sonzogno nel 1924. Nel numero descrive accuratamente i luoghi d'interesse artistico e l'evoluzione urbana della città, dedicando ancora una volta approfondimenti agli avvenimenti del periodo medioevale, senza tuttavia trascurare gli eventi più recenti come la realizzazione dei nuovi edifici pubblici, l'apertura verso il mare ed i lavori di ammodernamento del porto. La pubblicazione è accompagnata da un ricco corredo iconografico realizzato dall'Ingegnere stesso, che pur essendo autodidatta anche in questa circostanza mostra una grande capacità tecnica e propensione nell'utilizzo dei dispositivi professionali.

De Angelis vive appieno il primo trentennio del XX secolo, dimostrandosi artefice della trasformazione urbana e culturale di Salerno. L'ingegnere salernitano, oltre che professionista attento sia alla scala architettonica che a quella urbanistica, si è rivelato autore instancabile e studioso meticoloso che, nonostante l'assenza di un rigore accademico, con le sue ricerche storiografiche, le indagini topografiche e le pubblicazioni ha cercato di richiamare con determinazione l'attenzione sulla tutela di cui necessitavano i monumenti cittadini ed ha contribuito a stimolare il dibattito storico-artistico nella città salernitana.

## **2. Analisi del palinsesto e scelte di progetto: un caso studio**

La sensibilità del giovane professionista salernitano non si esaurì semplicemente nelle ricerche storiografiche ma lo condusse a fare degli studi sul palinsesto cittadino criterio cardine nell'elaborazione del progetto architettonico. Nelle relazioni tecniche di molti suoi manufatti è possibile rintracciare l'influenza dell'analisi storica sul progetto. Importanti decisioni come la scelta del sito del manufatto architettonico, l'orientamento, la definizione delle scelte stilistiche nel disegno dei prospetti rispondono spesso alle analisi condotte sul palinsesto. Esempio di notevole interesse è certamente costituito dal progetto per gli edifici dell'istruzione dell'obbligo.

All'alba del XX secolo Salerno è ancora chiusa nel perimetro storico. Degli ampliamenti e delle bonifiche proposti dalle prime insufficienti indicazioni urbanistiche è stato realizzato ben poco anche a causa della complessa conformazione dei luoghi. Lo sviluppo della città è in sostanziale ritardo rispetto a quello registrato a Napoli e in altri centri dell'Italia meridionale, ma la popolazione è aumentata di circa un terzo rispetto alle statistiche di fine Ottocento [Gallo, Troisi 1998].





1: Michele De Angelis, Edificio Scolastico Occidentale, 1908-1924, Progetto preliminare, Prospetto principale. Archivio di Stato di Salerno, Fondo M. De Angelis, B. 32, F.10 1.

In questo clima di lento cambiamento, mentre assolve ad una serie di incarichi istituzionali e lavora come perito per la giustizia penale e civile, che il giovane Michele De Angelis tenta di affermarsi in campo ingegneristico e architettonico. La prima grande occasione si presenta nel 1908 quando l'Amministrazione Civica del Comune redige finalmente un apposito piano finanziario destinato a porre rimedio all'inadeguatezza di edifici per l'istruzione dell'obbligo. Incoraggiato da un altro giovane salernitano, l'avvocato Giovanni Cuomo allora assessore, e avvalendosi della collaborazione del cugino ingegnere Carlo Giordano, avvia una prima stesura del progetto da presentare alle Istituzioni. Insieme ad una stima del fabbisogno cittadino, in previsione anche della crescita demografica, individua inizialmente i suoli liberi o di risulta sui quali impiantare le scuole. Dall'attento studio delle carte topografiche De Angelis rileva che il perimetro dell'abitato ha ormai assunto la forma di un triangolo scaleno allungato verso est, zona di nuova espansione, con il lato maggiore a costeggiare la spiaggia e la parte ovest, occupata dalla città antica tutta contenuta all'interno della cinta difensiva e caratterizzata da una fitta densità edilizia<sup>12</sup>. In prima istanza, per la corretta distribuzione degli edifici ed un omogeneo disimpegno del servizio scolastico, gli ingegneri optano per la realizzazione di tre fabbricati distinti, due da collocarsi nella parte bassa delle zone orientale e occidentale e l'altro, successivamente escluso dal progetto presentato per ragioni finanziarie, nella parte centrale alta<sup>13</sup>.

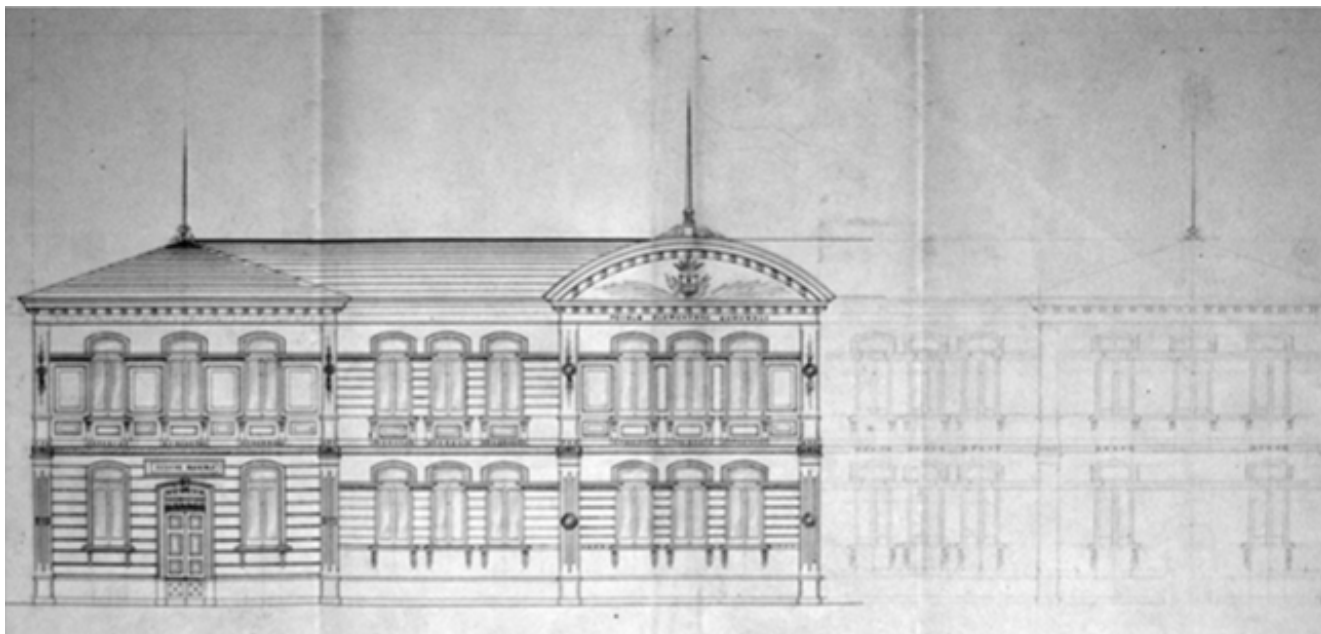
In ottemperanza alle esigue indicazioni legislative (Legge N. 383 del 15 luglio 1906), allo scopo di rendere nulli i costi di acquisizione dei suoli ed esaminando dunque solo quelli già di proprietà comunale, De Angelis e Giordano scelgono il piazzale ad est del mercato vaccinicco per la scuola orientale e l'area ad est di Piazza XX Settembre per quella occidentale. Nel giugno 1908 consegnano i grafici preliminari relativi ai due progetti insieme ad una dettagliata relazione esplicativa delle scelte operate sulla base della topografia cittadina, dell'analisi del nucleo insediativo storico e della previsione di espansione della Salerno Moderna verso est, dove erano già stati eretti i primi fabbricati a corte lungo strade finalmente più ampie<sup>14</sup>. Gli edifici, di due piani ciascuno, vengono concepiti con un impianto planimetrico sostanzialmente simile tra loro, salvo alcune differenze. Sono proprio queste differenze,

<sup>12</sup> Salerno, Archivio di Stato, Fondo Michele De Angelis, B31, F.10 1.

<sup>13</sup> Salerno, Archivio di Stato, Fondo Michele De Angelis, B32, F.10 2.

<sup>14</sup> Salerno, Archivio di Stato, Fondo Michele De Angelis, B31, F.10 1.

FEDERICA DEO, GILDA ALFIERI, GAIA GIANNINI



2: Michele De Angelis, *Edificio Scolastico Orientale, Prospetto principale*. Archivio di Stato di Salerno, Fondo M. De Angelis, B. 31, F.lo 1.

insieme con la scelta puntuale del sito e l'orientamento degli edifici, a denunciare l'analisi sul palinsesto preliminare al progetto. Le facciate per ragioni economiche presentano linee semplici con pochissime decorazioni. Ma, se il fabbricato ad est della città con fronte principale sul corso Garibaldi avrebbe dovuto inserirsi in un contesto urbanistico ed architettonico del tutto privo di costruzioni con rilevanza storica, nel disegno della scuola occidentale De Angelis aggiunge al prospetto principale alcune lesene e pochi altri elementi ornamentali (stemmi cittadini e ritratti in cemento di illustri salernitani) dovendo adeguarsi all'estetica dell'imponente Teatro Verdi e alle linee eleganti del vicino Palazzo Centola, la cui realizzazione aveva segnato l'inizio della risistemazione di Piazza XX Settembre. Sul piano distributivo, in osservanza dell'insufficiente normativa igienico-didattica, i progettisti scelgono per entrambi gli istituti di allocare le sezioni maschili e femminili su due piani distinti, cercando contemporaneamente di ridurre i costi di realizzazione dei vani scale e quelli relativi ai servizi di vigilanza; dispongono i locali destinati ai bidelli all'incrocio dei corridoi posti in prossimità degli ingressi; raggruppano servizi e ritirate in un unico corpo di fabbrica ed infine prevedono una palestra coperta isolata ed opportunamente disposta rispetto ai cortili ben organizzati e cinti solo su tre lati<sup>15</sup>.

Se in pochi mesi il Comune di Salerno approva il progetto per la realizzazione dell'Edificio Scolastico Orientale (oggi Istituto Elementare Vicinanza) e ne appalta i lavori, ultimati nel 1914 circa, più complessa è la vicenda legata all'altra scuola per la quale De Angelis e Giordano ricevono l'incarico di individuare un nuovo sito in quella parte della città dove non era semplice trovare suoli disponibili e di ampiezza adeguata, tanto più che ancora non si era risolta la disputa circa la permuta degli arenili fra Comune e Governo. Analizzando nuovamente le carte topografiche a disposizione, De Angelis restringe il campo a cinque ipotesi (suolo a sud di via Caracciolo, suolo sud di Piazza XX Settembre e suolo occupato

---

<sup>15</sup> Salerno, Archivio di Stato, Fondo Michele De Angelis, B31, F.lo 1.

all'epoca dal Teatro Politeama, tutti di proprietà comunale; suoli a sud di Via Lungomare di proprietà demaniale e suoli fra la Via Lungomare ed il viale dei giardini pubblici di proprietà demaniale e in attesa di essere ceduti al Comune) descrivendo, in una relazione a stampa consegnata all'Amministrazione cittadina nel novembre 1908<sup>16</sup>, le caratteristiche altimetriche delle aree, le adiacenze e i tracciati viari e tramviari. Contemporaneamente, nell'eventualità di utilizzare suoli meno ampi, paventa la possibilità di realizzare nella zona occidentale due edifici distinti pur dimostrando che questa soluzione avrebbe interrotto la continuità dei viali con antiestetici ingombri a pianta irregolare, contestualmente all'aumento delle spese per i servizi.

Essendosi avviata a risoluzione la questione degli arenili, senza ulteriori indugi il Comune sceglie definitivamente il suolo a sud della Nuova Via Lungomare, fra l'inizio di questa e la Piazza XX Settembre, affidando agli ingegneri l'incarico di studiare il progetto definitivo per l'Edificio Scolastico Occidentale, oggi Istituto Elementare Barra, funzionale tanto ai bisogni della popolazione quanto alla necessità di modernizzazione del rione.

Dalla nuova planimetria generale a corredo degli elaborati presentati nel febbraio 1909<sup>17</sup> emerge che il nuovo sito pur essendo circondato da zone sgombre di edifici a vantaggio di un più favorevole orientamento delle aule tutte rivolte a sud, presenta una limitata estensione; ciò induce De Angelis, ancora coadiuvato da Giordano, ad optare per un fabbricato di tre piani più o meno conforme al programma primitivo dell'anno precedente, fatta eccezione per alcune variazioni nella distribuzione interna e nell'iconografia dei fronti. Questa volta la divisione dei reparti maschile e femminile oltre che per piani distinti, al piano inferiore è risolta con l'ubicazione al centro della palestra coperta; ingressi, scale e vani accessori sono sempre separati mentre i servizi vengono ridisposte agli estremi del fabbricato che risultano ben illuminati e ben ventilati.

La monumentalità del manufatto, all'epoca richiesta per gli edifici di pubblico servizio, è garantita dalla mole dello stesso che, sviluppandosi principalmente in lunghezza, necessita di due avancorpi laterali concepiti per rompere la monotonia dei prospetti i quali restano composti di linee sobrie, fatta eccezione per il fronte principale caratterizzato al primo piano da finestre sormontate da frontoni e adornato con qualche capitello e pochi stemmi cittadini<sup>18</sup>. L'adeguamento progettuale viene esaminato ed approvato dal consiglio Comunale solo nel 1911, quando finalmente risultano sdemanializzati gli arenili e la Ditta Santoro, che aveva intanto opzionato il sito per l'impianto di una officina elettrica, rinuncia al suolo; ma, a causa di una burocrazia ancora troppo lenta, il progetto diviene attuativo, dopo numerosi riesami da parte delle autorità locali, solo nel 1914 quando, oltre ad essere mutati il mercato dei materiali e i costi della mano d'opera, nuove disposizioni legislative (Legge N. 485 del 4 giugno 1911) in materia di edilizia scolastica avevano alleggerito gli oneri finanziari dei Comuni.

Per questo motivo De Angelis e Giordano devono provvedere ad un definitivo adeguamento del progetto che non è più subordinato a criteri economici eccessivamente restrittivi. E così, nell'ottobre 1914, finalmente consegnano al Consiglio Comunale gli elaborati definitivi<sup>19</sup>; ma il primo conflitto mondiale è alle porte e i lavori di costruzione dell'edificio occidentale

<sup>16</sup> Salerno, Archivio di Stato, Fondo Michele De Angelis, B32, F.lo 2.

<sup>17</sup> Salerno, Archivio di Stato, Fondo Michele De Angelis, B32, F.lo 1.

<sup>18</sup> Salerno, Archivio di Stato, Fondo Michele De Angelis, B32, F.lo 1.

<sup>19</sup> Salerno, Archivio di Stato, Fondo Michele De Angelis, B32, F.lo 2.

inizieranno solo nel 1920 per concludersi, dopo una serie di interruzioni dovute alla mancanza di fondi, nel 1924.

### Bibliografia

- DE ANGELIS M, GIORDANO C. (1908). *Progetto dei nuovi edifici scolastici della città di Salerno. Relazione*. Salerno, Tipografia Fratelli Jovane.
- DE ANGELIS M, GIORDANO C. (1908). *Progetto del nuovo edificio scolastico occidentale per la città di Salerno. Relazione sulla scelta del suolo*. Salerno, Stab. Tip. Fratelli Jovane.
- DE ANGELIS M, GIORDANO C. (1909). *Progetto del nuovo edificio scolastico occidentale per la città di Salerno. Relazione*. Salerno, Stab. Tip. Fratelli Jovane.
- DE ANGELIS M, GIORDANO C. (1914). *Progetto dell'edificio scolastico occidentale per la città di Salerno. Relazione*. Salerno, Stab. Tip. Fratelli Jovane.
- DE ANGELIS M. (1921). *Lucerna fittile salernitana del III-IV secolo*, in «Archivio Storico Della Provincia di Salerno», A.I, f.lo I, pp. 71-73.
- DE ANGELIS M. (1923). *Nota all'articolo "Sui muri di Salerno"*, in «Archivio Storico Della Provincia Di Salerno», A. III, f.lo II e III, pp. 196-198.
- DE ANGELIS M. (1923 A). *Studio dei muri di Salerno verso il mare*, in «Archivio Storico Della Provincia Di Salerno», A. III, f.lo II e III, pp. 100-116.
- DE ANGELIS M. (1923 B). *Il passato di Salerno visto a traverso gli antichi archi*, in «Archivio Storico Della Provincia Di Salerno», A. III, f.lo IV, pp. 247-365.
- DE ANGELIS M. (1924 A). *Le origini dell'architettura nell'Italia meridionale e i mosaici della cattedrale di Salerno*, in «Archivio Storico Della Provincia di Salerno», A.IV, f.lo I e II, pp. 1-52.
- DE ANGELIS M. (1924 B). *La porta Elina di Salerno*, in «Archivio Storico Della Provincia di Salerno», A. IV, f.lo III e IV, pp. 99-135.
- DE ANGELIS M. (1924 C). *Salerno: prima capitale del Mezzogiorno*, in «Le Cento Città D'Italia».
- DE ANGELIS M. (1925). *In ventun secoli. Su e giù per Salerno*, in «La Provincia», A. I, n. 7, p.2.
- DE ANGELIS M. (1932). *Il nuovo edificio del Liceo Tasso. In attesa della inaugurazione*, in «Roma», A. LXXI, n. 240, Anno X, p. 4.
- DE ANGELIS M. (1933). *Conferme sulle antiche cinte di Salerno e il "Labinario" di S. Maria de Domno*, in «Archivio Storico Per La Provincia Di Salerno», A. VI, f.lo II, pp. 111-125.
- DE ANGELIS M. (1935). *La chiesa di S. Maria de Domno e le mura meridionali di Salerno, nell'epoca longobarda*, in «Salernum», A. I, nn. 4, 5 e 6, pp. 303-307.
- DE ANGELIS M. (1935). *L'acquedotto Normanno di Via Arce in Salerno: Note ed osservazioni*. Salerno, Di Giacomo Editori.
- DE ANGELIS M. (1937). *L'ampliamento di Salerno alla fine del Cinquecento*, in «Rassegna Storica Salernitana», A. I, n. 1, pp. 131-152.
- DE ANGELIS M. (1937). *Nuova guida del Duomo di Salerno critica, storica, artistica, illustrata con 76 illustrazioni e due tavole*. Salerno, Di Giacomo Editori.
- GALLO I., TROISI L. (1998). *Profilo storico - cronologico*, pp. 257-327. Salerno, Edizioni Palladio.
- GIANNATTASIO G. (1983). *Un secolo in progetto*. Salerno, Campo Editore.
- GIANNATTASIO G. (1984). *La città cerca casa*. Roma, Edizioni Kappa.
- GIANNATTASIO G. (1995). *Salerno. La città moderna*. Salerno, Edizioni 10/17.
- GIOVANNONI G. (1997). *Dal capitello alla città*, a cura di G. Zucconi. Milano, Jaca Book.
- LEONE A., VITOLO G. (1982). *Guida alla Storia di Salerno e della sua provincia*, vol. I. Salerno, Laveglia Editore.
- TEODOSIO A. (2017). *Gli Archivi di Michele De Angelis, ingegnere con aspirazioni da storico e fotografo*, in G. Belli, F. Capano, M. I. Pascariello (a cura di), *La città, il viaggio, il turismo. Percezione, produzione e trasformazione (VIII congresso AISU)*. Napoli, edizioni CIRICE Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea.

### Fonti archivistiche

Salerno, Archivio di Stato, Fondo Michele De Angelis.







**Tabula inscripta. Reimpiego e spolia nell'architettura contemporanea**  
**Tabula inscripta. Reuse and spolia in contemporary architecture**

**GIOVANNI MENNA, FEDERICA DEO**

*In ogni fase della millenaria storia dell'architettura occidentale i molteplici attori impegnati nella costruzione della città non hanno esitato a autorizzare/sollecitare/impiegare tracce materiali appartenenti a passato recente da superare o provenienti dalla profondità della storia. L'architettura si è così anche alimentata di se stessa, attivando azioni di appropriazione di frammenti e pratiche di vero e proprio spolio, che avevano motivazioni di varia natura, non di rado con un'esplicita connotazione culturale e persino ideologica. Con minore evidenza, ma in misura crescente negli ultimi decenni, ciò è accaduto anche all'interno della cultura del progetto moderno, finanche in ambienti o contesti urbani dove più forte appariva la tentazione di una tabula rasa attraverso cui affermare perentoriamente nuove logiche, nuovi linguaggi o modelli per la forma urbis. La sessione presenta casi-studio relativi a opere della seconda metà del XX secolo – o di maestri del nostro tempo – che hanno proposto il reimpiego di frammenti o lacerti di edifici preesistenti, in loco o altrove. Tracce materiali condannate al silenzio dalla rovina: antiche parole da incastonare nella nuova lingua per rendere più pregno di significato, di senso storico e di bellezza il modo in cui l'architettura della città contemporanea continua a parlare.*

*In every stage of the millennial history of western architecture, the multiple actors involved in the construction of the city did not falter to empower / hasten / make use of material traces belonging to the recent past to be overcome nor accrue from the depth of history. Along these lines, architecture has furthermore self-fed, activating measures of appropriation of fragments and real spolio practices, which had several purposes, not infrequently with an explicit cultural and even ideological connotation. With less plainness, nevertheless with an increasing extent in recent decades, this has also happened within the culture of modern design. Even in urban environments or contexts where the temptation of a clean slate seemed stronger through which to peremptorily affirm new logic, new languages or models on behalf of the forma urbis. We present below some case studies relating to works from the second half of the twentieth century – or from masters of our time – which operated the reuse of fragments or shards of pre-existing buildings, on site or elsewhere. Material traces condemned to the hush by the ruin: ancient words to be embedded in the new language to make meaningful the way in which the architecture of the contemporary city continues to speak, to raise its historical sense and its beauty.*



## *Dalla Vetustas alla Venustas: rovine, spolia e costruzione del futuro* *From Vetustas to Venustas: ruins, spolia and construction of future*

**GIOVANNI MENNA**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*Costruire una architettura re-impiegando pezzi o intere parti di una 'rovina' è una pratica che attraversa l'intero ciclo dell'architettura occidentale e giunge all'età contemporanea, ma non è stata debitamente evidenziata come fenomeno rilevante e persistente nella storiografia. Oggi l'architettura di spolio è tanto difficile da praticare quanto necessaria, poiché appare non solo in grado di far tornare a vivere pietre ormai incapaci di parlarci, ma anche di connettere nella dimensione del progetto, ovvero del futuro, il passato nel presente.*

*Building re-using some pieces or entire parts of a 'ruin' is a practice that crosses the entire cycle of Western architecture till the contemporary age, but it has not been well highlighted as a relevant and persistent phenomenon in the historiography. Nowadays this practice is as difficult to practice as necessary, since it makes us able of taking back to life stones unable to speak to us, connecting the past into the present in the dimension of the project, namely into the future.*

### **Keywords**

Rovine, reimpiego, storia dell'architettura.  
*Ruins, spolia, history of architecture.*

### **Introduzione. Il reimpiego: un oggetto storiografico negletto**

Costruire sulle rovine di un'altra architettura re-impiegandone pezzi o intere parti è fenomeno che nella storia si presenta in misura rilevante, non solo in termini quantitativi. Opere che hanno costruito l'identità stessa dell'architettura occidentale, e che tutti amiamo, sono lì nei libri che abbiamo studiato, e davanti ai nostri occhi, a ricordarcelo, ma invano. È sempre stato motivo di grande disagio per chi scrive prendere atto che tanto nella manualistica divulgativa che in molti corsi universitari, ovvero in ciò che rappresenta la base fondante della conoscenza storica di un futuro architetto, non si ripone la dovuta attenzione al fatto, nient'affatto marginale, che il *grand récit* dell'architettura moderna sia stato costruito inanellando in sequenza una serie di *exempla* che sono in realtà assai spesso il prodotto di azioni di trasformazione di manufatti o plessi già esistenti. Questo non riguarda naturalmente gli studi specialistici di taglio monografico che da mezzo secolo una cultura storiografica sempre più scrupolosa – attraverso la rielaborazione critica dei dati scaturiti da una rigorosa analisi del materiale che le fonti mettono a disposizione – ha dedicato alla ricostruzione delle varie fasi che attraversano la vita degli edifici in archi di tempo anche plurisecolari, restituendo come avventure avvincenti vite sempre complesse, spesso assai tormentate. Tuttavia, se è ben vero che in tempi recenti un approccio finalmente scientifico inizia in qualche modo a essere reintegrato anche in testi meno specialistici – sia pure a margine del racconto, o con uno sbrigativo riferimento in una sintetica introduzione, o almeno in una nota in calce al testo – è altrettanto vero che tale atteggiamento purtroppo perdura, e quel che più



GIOVANNI MENNA



*1: Spolia nel Campanile della Pietrasanta a Napoli (foto di Giovanni Menna).*



preoccupa è che continua a manifestarsi ancora in alcune grandi narrazioni, i cui autori per ragioni comprensibili di sintesi ma anche – va detto – per una certa indifferenza rispetto a questo aspetto che riteniamo invece sostanziale, non di rado non ne danno neanche conto. Del resto la compiutezza formale, spesso assoluta e quasi cristallina, di talune architetture; la coerenza delle soluzioni plastiche, spaziali e linguistiche; la loro integrità di ‘oggetto’, risultato di un’azione progettuale coerente e di un controllo assoluto della fase esecutiva da parte dell’architetto che ne ha determinato la forma, ci portano a considerare tali opere *finite* in sé stesse, e come se il sito su cui furono edificate fosse senza un passato, sorta di piccola *tabula rasa* che altro non attendeva che l’intervento dell’architetto. Una figura, quest’ultima, che per effetto di una storiografia per troppo tempo appiattita sui modi di quella artistica e nel nostro paese fin troppo condizionata da un approccio di stampo crociano, assume la fisionomia eroica dell’*artifex* (che in latino vuol dire però anche ‘maestro di intrighi, canaglia’), un ‘creatore’ posto nella condizione ideale ma astratta per potere forgiare una costruzione *ex nihilo* conformata nella sua autonomia di oggetto, spesso con la deliberata intenzione di creare un nuovo paradigma che una serie di opere successive avrebbero provveduto a declinare, costituendo questo o quello ‘stile’. Una *conditio* possibile solo dentro una costruzione storiografica *irreale*, una narrazione che si avvicina di certo più a quella di una favola – la favola bella dell’architetto che *inventa* un ideal-tipo – che alla ricostruzione tormentata di quel corpo a corpo spesso sfiancante che l’architetto ingaggia in tempi e contesti differenti non solo con una molteplicità di attori, ma anche con quella forma ‘trovata’, un iter alla fine del quale dà vita alla costruzione ‘da fare’, in realtà quasi sempre da ri-fare. Non è questa la sede per provare anche solo a elencare tutte le opere – ben note a tutti – di rilevanza capitale per la storia dell’architettura che hanno costruito codici e stili attraverso interventi più o meno radicali di trasformazione, tanto che una storia dell’architettura moderna fatta di sole opere innestate su costruzioni o resti di manufatti esistenti o su opere non finite, finirebbe quasi per *coincidere* con quella raccontata dai manuali. In altri termini, svariati decenni di idealismo ci hanno portato a ignorare il fatto che invece quegli architetti hanno anch’essi dovuto fare i conti con una situazione già precedentemente conformata e che ha imposto loro delle scelte in molti casi pre-determinate o comunque profondamente condizionate non già da un generico riferimento a un qualche contesto naturale o urbano (si cadrebbe qui in un anacronismo poiché questa sensibilità appartiene alla cultura contemporanea), ma alla flagranza materiale dello stato *ex ante facto*, comportandosi rispetto alla situazione preesistente in un modo non molto dissimile da quello che terranno a loro volta i loro successori su quelle opere. È il modo in cui nel nostro tempo si comportano – non senza tormenti, timori reverenziali e giustificate remore – gli architetti contemporanei ogni volta che sono obbligati a cimentarsi con il progetto di manufatti che sono contigui o in relazione visiva più o meno diretta con altre opere o spazi in contesti fortemente strutturati e storicizzati, e non di rado chiamati a operare in/su una fabbrica esistente. E questo accade sempre più spesso, di fatto ormai quasi sempre, in un tempo e in un territorio come quello della vecchia Europa, e della nostra Italia in particolare, nel quale si costruisce soprattutto nel ‘già costruito’ rispetto al quale lo spettro delle possibili tipologie di intervento è sempre stato quanto mai ampio: dall’intervento più superficiale di (apparente) semplice disegno di una facciata all’opera di completamento; dalla radicale ristrutturazione fino allo smantellamento di ciò che resta di una vecchia fabbrica, uno smantellamento che ammette e anzi sollecita, tuttavia, il prelievo di elementi da reintegrare nel nuovo edificio.

GIOVANNI MENNA



*2: Francesco Venezia, Villa Lauro a Lauro (foto di Giovanni Menna).*

La pratica del prelievo e del reimpiego, normalmente associata in particolare al Medioevo, è in realtà antichissima ed estremamente diffusa nel mondo antico, ed è da considerare come fenomeno molto vicino a una condizione 'strutturale' dell'architettura, poiché è davvero difficile contestare il fatto che in ogni tempo architetti, istituzioni, committenti abbiano immaginato e poi realizzato architetture pensate deliberatamente come costruzioni *nuove* fatte *anche* di pietre *antiche*, esigendo di porre in opera i lacerti sopravvissuti all'abbandono o alla furia devastatrice degli uomini, alla violenza imprevedibile della natura, alla silenziosa e ineludibile azione disgregatrice del tempo.

## 2. Alcune note su ragioni e natura polisemica delle pratiche di spolio

È in questo quadro che a nostro avviso andrebbe preliminarmente collocata ogni riflessione sul re-impiego nel momento in cui si pone la questione della costruzione dell'architettura del nostro tempo, ovvero di quella città palinsesto che costituisce la scena di pietra del nostro vivere, attraverso/con le schegge sopravvissute da un altro tempo. Che tipo di atteggiamento deve tenere un architetto oggi, di fronte alle tracce che il passato ha disseminato in un tempo come il nostro che si mostra così iper-sensibile al tema della perdita e della sopravvivenza, dal momento che oramai «Identità, Memoria e Patrimonio sono le tre parole chiave della coscienza contemporanea» [Nora 1974]? Perché è del tutto evidente che tutto ciò che abbiamo fin qui osservato con sguardo orientato alla storia della storiografia finisce inevitabilmente per intercettare una questione, altrettanto ampia e delicata, che ruota attorno a una nozione relativamente moderna e oggi per fortuna ritenuta di capitale importanza che va ben al di là persino dello specifico disciplinare, una nozione per secoli sconosciuta ai nostri colleghi (assai più liberi o spregiudicati o irresponsabili di noi e chissà forse anche più bravi), ovvero il concetto di tutela.

Lo spolio è un *modus operandi* che è sempre più difficile da praticare nel nostro tempo, tendenzialmente inibito sulla base di consolidati fondamenti teorici – che con ragioni in gran parte convincenti e condivisibili sono state recepiti da svariati codici normativi – e non è semplice cogliere la paradossale aporia che si annida in un concetto di tutela che di fatto condanna per sempre alcune architetture sopravvissute per frammenti a *non potere essere mai più sé stesse*: sebbene ogni architettura sia invece fatta per la vita degli uomini, al sopravvissuto mutilo viene invece impedito di riprendere a vivere. Si fa qui riferimento a situazioni affatto particolari, quasi dei casi-limite, come quelli delle *ricostruzioni delle rovine* come *nuova costruzione sulla rovina* [Augé 2003]. Si eviterà in questa sede di entrare nel terreno accidentato dell'uso/abuso del termine 'tutela' in ambito archeologico, perché la delicatezza dell'argomento esigerebbe un serrato confronto con vecchie e nuove acquisizioni metodologiche (e teoriche) proprie della cultura del restauro. Sia concessa qui solo la libertà di alcune riflessioni che si riconnettono alle considerazioni iniziali e che riaffermano una verità che tutti conosciamo, ma che oggi facciamo un po' fatica a pronunciare. Sebbene lo spolio nella manualistica sia normalmente associato alla civiltà tardo-antica e soprattutto medioevale, esso in realtà ha rappresentato, non solo nel mondo occidentale una prassi largamente praticata da *ogni generazione* per costruire opere importantissime e le nostre belle città.

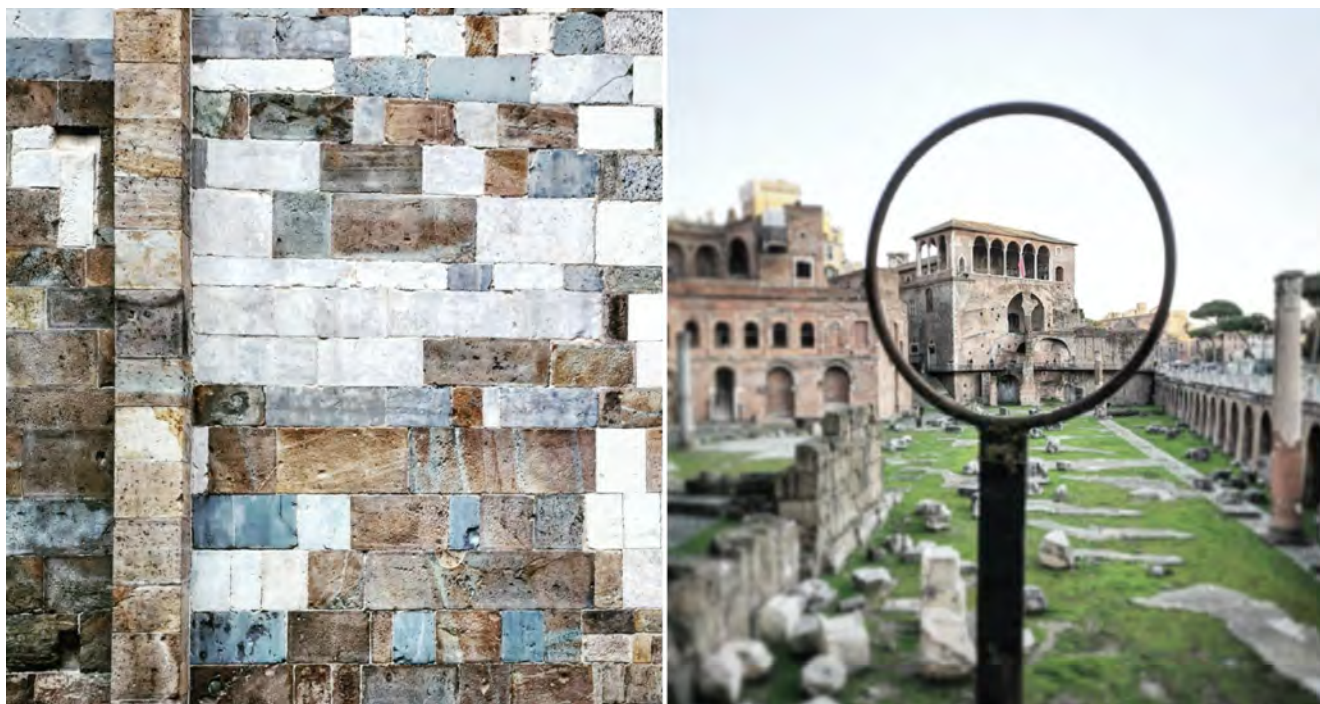
All'origine dello spolio erano naturalmente comprensibili sagge e pragmatiche ragioni economiche che puntavano – con una responsabilità che era in qualche modo anche civile

GIOVANNI MENNA



3: 'Barcelona' (G. Menna, 'Mnemocities', 2021).



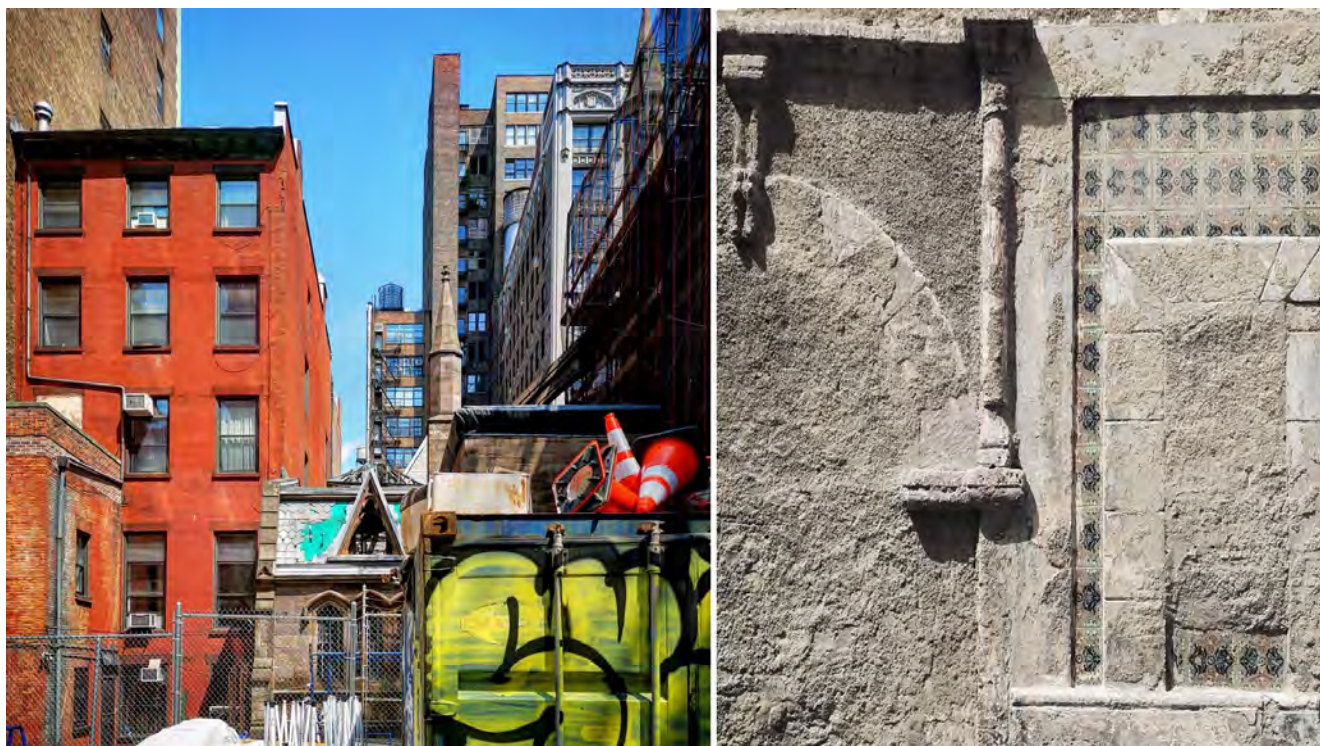


4: 'Pisa' e 'Roma' (G. Menna, 'Mnemocities', 2021).

trattandosi di opere pubbliche – all’ottimizzazione di tempi, risorse e materia e quindi di costi, e tuttavia le procedure che regolavano quella pratica non erano nient’affatto empiriche né tanto meno casualmente regolate da fattori contingenti, essendo esse al contrario «governate da leggi e principi», come ancora di recente è stato ribadito [Hansen 2003]. Queste scelte erano dunque anche *estetiche* [Deichmann 1975], e si adopera qui il termine nella maniera più qualificata possibile, in quanto caricate di un rilevante valore culturale, che intercetta il bisogno umano di mettere in relazione spazio e tempo – qui nella forma, rispettivamente, della Materia e della Storia – non attraverso la sacralità di un atto rituale ma su basi puramente tettoniche costruendo, in un modo concettualmente sofisticato, il presente attraverso ciò che il passato pare mettere a disposizione. Il che è il solo autentico modo di costruire davvero un presente che abbia una fortissima proiezione nel futuro, come avviene sempre, che si tratti di un monumento di quasi altra costruzione. Un valore culturale che è dentro la tradizione classica e anche quella giudaico-cristiana, e sul quale si innestava anche un significato simbolico molto forte, di natura religiosa, mostrando a esempio che le pietre un tempo usate per dare casa a un dio pagano potevano servire ora a glorificare il dio che si è fatto uomo o la Scrittura. E ciò implicava anche un valore simbolico con un significato esplicitamente politico [Liverani 2004]: costruire un *nuovo oggetto* sulle macerie di un altro che apparteneva a un altro tempo, a un’altra visione del mondo e dunque a un altro assetto sociale e statuale, significava celebrare la vittoria di un *nuovo ordine* che veniva a *costituirsi* letteralmente al di sopra del precedente, ‘cibandosi’ di esso. Tutto questo mentre dal IV secolo i pezzi antichi iniziano a essere deliberatamente reimpiegati per un valore puramente estetico, poiché *antiquitas* non vale più come *vetustas*, ma oramai come *venustas*. È la storia delle nostre città, questa, e quindi della nostra stessa civiltà. Ancora una volta, attraverso l’arte del costruire, spazi-tempi perduti si ricongiungono alla vita presente con muri e volte ma anche con frammenti di crepidomi, colonne o trabeazioni, e i brandelli di organismi sfiniti che



GIOVANNI MENNA



5: 'Manhattan' e 'El-Jadida' (da: G. Menna, 'Mnemocities', Napoli 2021)

diventano nutrimento di un nuovo corpo paiono evocare l'immagine di Cronos che, proprio come l'Architettura, sopravvive solo divorando le proprie creature.

### 3. Tornami a parlare

La parabola millenaria dell'architettura ci racconta di uomini che si trovano di fronte edifici che edifici non sono più, talvolta poco più di grumi informi di pietre un tempo appartenute a costruzioni delle quali non sempre si conserva la memoria: sono le rovine. Questi uomini sono dei costruttori. Confidano nel magistero di coloro che li hanno formati e nelle proprie capacità e naturalmente amano l'arte del costruire. Desiderano per questo che ogni architettura possa *vivere*, e che ogni architettura 'perduta' possa tornare a farlo. Per loro, come per mille altri architetti prima di essi, non esiste altra scelta che ri-costruire, mettere di nuovo in opera quelle pietre.

È un agire, questo, autenticamente *creativo* per due fondamentali ordini di ragioni.

*In primis* perché il reimpiego permette di ridare un *senso* a frammenti estratti da un discorso che non c'è più, fonemi che sappiamo essere appartenuti a una antica lingua perduta, e oggi suoni isolati, incomprensibili e confusi. Prigioniere di un'afasia la cui irreversibilità è oggi persino decretata per legge quelle pietre non riescono a comunicarci niente se non l'estinzione della propria ragione d'essere, a meno che non vengano integrate, di nuovo, in un *discorso*, in un *nuovo* 'costrutto' – termine che significativamente denota una struttura sintattica di evidente origine architettonica – per *tornare a vivere*, locuzione banale ma efficace nel ricordarci che le architetture vivono solo se in qualche modo tornano a parlarci.

Secondo perché con il reimpiego la riconnessione del passato al presente avviene nella maniera più intelligente attraverso il *progetto*, dunque attraverso una proiezione nel futuro, trasformando la perdita che quelle pietre documentano nella leva del proprio riscatto, ovvero

il reperto/referto di una sofferenza e di una ferita in qualcosa che una volta tanto non è solo il rimpianto o quella retorica del 'documento' che in molti casi oggi aggiorna la nozione ruskiniana e consolatoria di 'rovina'. «Indecifrabilità da un lato, strutturazione dall'altro – il materiale di spolio resterà sempre in un nuovo edificio come una cifra misteriosa dentro il corpo di versi scritti in una lingua familiare. Al di là delle ragioni pratiche, sono queste le attrattive dell'architettura di spolio: un sistema in cui l'ordine delle cose naturali è già trasformato in quello dell'architettura – e in una qualche misura alla natura è ritornato – entra in gioco in un'opera nascente insieme a un sistema in cui un'analoga trasformazione inizia ad attuarsi per la prima volta. Nella contaminazione tra quanto vi è di indecifrabile e per sempre muto, e quanto vi è di disponibile ad assumere infinite forme di struttura si gioca la 'durata' stessa dell'edificio, il tempo che riusciamo a distendere tra il fossile e il vivente» [Venezia 2006].

Tutto ciò inevitabilmente chiama in causa anche la cultura della tutela del patrimonio e sollecita un dibattito sui molteplici possibili *modi* del restauro-riuso di una rovina, e sulle scelte sempre molto difficili da compiere. Il ventaglio delle soluzioni è estremamente ampio e variegato e va dalla radicale trasformazione, che però porta con sé il rischio mortale della perdita definitiva dell'ultima traccia – con l'irreversibile passaggio dall'amnesia alla cancellazione – al polo opposto della intangibilità, e quindi della inammissibilità assoluta di qualsiasi tipo di intervento sul reperto in nome della sua conservazione integrale, persino quando esso è ormai totalmente inintelligibile, in sé stesso e nella relazione con il contesto architettonico e naturale di cui è parte. Una scelta, quest'ultima, che va sempre valutata in accordo alla specificità di ogni situazione, caso-per-caso, poiché se in molte circostanze è legittima, in altre è eccessivamente condizionante e persino ingiustificatamente pavida, e con conseguenze negative di non poco conto, tra le quali una di carattere culturale e filosofica che peraltro si rivela costantemente nel tempo nostro nell'ambito della psicologia collettiva, dei comportamenti, della mentalità. Una scelta di una certa gravità perché reitera il nostro permanere in quello stato di frustrazione che ci fa considerare il nostro tempo incapace di produrre quello che ogni altro tempo ha concesso agli architetti di fare, e cioè *costruire il paesaggio* dandogli una identità o *trasformare le città* rendendole sempre più belle, innestando il sentimento/desiderio del nuovo sulle forme e le pietre che la storia ci ha trasmesso, ma in *modus hodiernus*.

Si tratta di una questione che va ben oltre l'architettura, e che ha a che fare con la condizione dell'uomo contemporaneo, così disinvoltato e sicuro nel far scivolare le dita sullo schermo di uno *smartphone* che lo connette al mondo, ma sempre più fragile e insicuro nel momento in cui è chiamato a costruirlo: è la *paura del futuro*. E invece l'unica cosa di cui noi dobbiamo avere paura è di perdere la nostra capacità di *continuare a ricordare*, e il modo forse più intelligente, più efficace, più culturalmente responsabile - e più *storicamente fondato* - è quello di introitare, senza nostalgie e ingiustificati sensi di colpa, *il passato nel presente* come accade ogni volta che l'antico frammento viene incastonato in un nuovo muro.

### Bibliografia

- AUGÉ, M. (2003). *Le temps en ruines*, Paris, Éditions Galilée.  
DEICHMANN, F. W. (1975). *Die Spolien in der spätantiken Architektur*, München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.  
DE MARTINO, G. (2017). *Rovine e ruderi: conservazione e progetto*, Roma, Gangemi.  
ENGELMANN, I., MEIER, H.-R., (2010). 'Passagen ... die in ihr vergangenes Dasein führen' – Spolienportale in der Architektur der Moderne, in «Architectura», n. 40/2, pp. 189–200.

GIOVANNI MENNA

- HANSEN, M. F. (2003). *The Eloquence of Appropriation: Prolegomena to an Understanding of Spolia in Early Christian Rome*, Roma, L'Erma di Breschneider.
- LIVERANI, P. (2004). *Reimpiego senza ideologia. La lettura antica degli spolia dall'arco di Costantino all'età carolingia*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung», n. 111, pp. 383-434.
- MEIER, H.-R. (2011). *Spolia in Contemporary Architecture: Searching for Ornament and Place*, a cura di R. Brilliant, D. Kinney, *Reuse Value. Spolia and Appropriation in Art and Architecture, from Constantine to Sherrie Levine*, Farnham, Ashgate Publishing, pp. 223-236.
- MEIER, H.-R. (2013). *Architektur als Palimpsest. Spolien in der Gegenwartsarchitektur*, in «Der Architekt», 2, pp. 42-45.
- NORA, P. (1974). *Faire de l'Histoire. Nouveaux Objets (Vol. III)*, Paris, Gallimard.
- PIZZA, A. (2020). *La formación del patrimonio histórico entre el tiempo de las ruinas y la ruinas del tiempo*, in *Pietre e memorie. Resilienza materiale e sociale dei centri storici*, a cura di G. Gribaudi, G. Menna, Napoli, Clean.
- POESCHKE J. (1996). *Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance*, München, Hirmer Verlag, pp. 49–92.
- TODARO, B. (2008). *Spolia nel progetto contemporaneo*, in *Il reimpiego in architettura. Recupero, trasformazione, uso*, a cura di J.-F. Bernard; P. Bernardi, D. Esposito, Roma, L'École française de Rome; Università 'La Sapienza', Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici, pp. 235-248.
- VENEZIA F. (2006). *Il trasporto di un frammento (1981)*, in «FA. Firenze Architettura», n.1, pp. 66-67.

***‘El proyecto no debe insistir en un momento concreto del tiempo, sino instalarse en el’. Il Mercato di Santa Caterina a Barcellona, EMBT, 1997-2001\****

*‘El proyecto no debe insistir en un momento concreto del tiempo, sino instalarse en el’. The Santa Caterina Market in Barcelona, EMBT, 1997-2001*

**MARELLA SANTANGELO, ANTONELLA BARBATO, FRANCESCO CASALBORDINO**

Università di Napoli Federico II

## **Abstract**

*Enric Miralles è morto prima di veder conclusa la realizzazione del suo progetto del Mercato di Santa Caterina. Il vecchio mercato da recuperare e rimodernare è lo spazio pubblico centrale del quartiere. Miralles e Tagliabue lo scoperciano con l'idea di sovrapporre la nuova architettura alla vecchia; durante le demolizioni emerge un antico monastero, ma «il trucco è sempre lo stesso: tentare di far sì che abbia la stessa importanza la traccia del monastero e la traccia del momento in cui fu tutto distrutto» dal tempo, e che questo continui con il nuovo edificio. Una grande copertura viene costruita a protezione di quelle tracce che si protrae oltre le facciate antiche verso la città contemporanea. Qui, l'architettura riesce a mettere in atto una metamorfosi dell'esistente.*

*Enric Miralles died before seeing the completion of his project for the Santa Caterina Market. The old market to be recovered and modernized is the central public space of the neighborhood. Miralles and Tagliabue worked with it with the idea of superimposing the new architecture on the old one; during the demolitions an ancient monastery emerges, but «the trick is always the same: trying to make the trace of the monastery and the trace of the moment when it was completely destroyed» by time, and that this continues with the new building. A large roof to protect those tracks that extends beyond the ancient facades towards the contemporary city is built. Here, architecture succeeds in putting in place a metamorphosis of the existing.*

## **Keywords**

Miralles, Santa Caterina, tracce.

*Miralles, Santa Caterina, traces.*

## **Introduzione**

«Quello che fai con la città antica, quello che fai con un edificio è un po' ripetere, inserirti all'interno dei tagli delle strade, quasi a considerare che il ritmo è dato dai tagli, dall'attraversare, dai cortili, dai vestiboli degli edifici, dal mettere in comunicazione strade parallele tra loro con un muoversi attraverso, un passare attraverso luoghi che non sono mai stati utilizzati così» [Santangelo, Giardiello 2008].

Enric Miralles è morto prima di veder conclusa la realizzazione del suo progetto di riqualificazione del Mercato di Santa Caterina, portata a termine da Benedetta Tagliabue. Il

---

\* Il presente contributo è frutto di un lavoro di ricerca condiviso. Marella Santangelo è autrice dell'*Introduzione*, Antonella Barbato è autrice del paragrafo 2 e Francesco Casalbordino del paragrafo 3.

lemma di questo lavoro potrebbe essere 'usar y volver a usar', che per Miralles equivale a 'pensar y repensar las cosas'.

Il vecchio mercato da recuperare e rimodernare, è lo spazio pubblico centrale del quartiere, Miralles e Tagliabue lo scoperciano con l'idea di sovrapporre la nuova architettura alla vecchia; durante le demolizioni emerge un antico monastero, il lavoro è sempre più lungo e complesso, ma «il trucco è sempre lo stesso: tentare di far sì che abbia la stessa importanza la traccia del monastero e la traccia del momento in cui fu tutto distrutto» dal tempo, e che questo continui con il nuovo edificio.

Una grande copertura a protezione di quelle tracce si protrae oltre il perimetro, oltre quelle facciate antiche recuperate verso la città contemporanea. L'architettura mette in atto una sorta di metamorfosi dell'esistente, cara a Miralles: «ogni progetto sempre si incontra con una serie di condizioni concrete, lo specifico di ogni condizione. Senza dubbio progettare è un lavoro continuo. Nei progetti, queste condizioni concrete si trasformano in costrizioni» [Tuñon e Mansilla, 2000].

Il termine costrizione come dice lo stesso Miralles, viene dalla letteratura, specificamente dal laboratorio letterario francese dell'Oulipo, il Laboratorio per la Letteratura Potenziale e agli esperimenti sulla variazione di Perec e Queneau. Come in letteratura, nel lavoro dell'architetto, nell'azione del progetto, si cercano quelle costrizioni che stimolano la curiosità e che fanno del progetto un lavoro continuo, «sempre abbiamo presentato il nostro lavoro – continua Miralles – non come la unica e migliore soluzione, ma come una delle molte varianti che, certamente, cercano una complessità simile a quella reale» [Tuñon, Mansilla, 2000].

Il Mercato di Santa Caterina, con l'intervento di recupero dell'intero quartiere, riconferma la sua centralità, la sua vocazione di luogo urbano il cui interno, fatto di secolari stratificazioni emerse durante la realizzazione, appare di fatto come un esterno protetto dalla straordinaria copertura, che diviene prepotentemente un nuovo segno nello skyline della città. Quella Ciutat Vella che Miralles scelse per lavorare e per vivere, la stessa che definisce 'confusa e contraddittoria', all'interno della quale realizza un'architettura potente che dialoga con il contesto e che possa, secondo i desideri dell'architetto, 'sparire all'interno della complessità della città stessa'.

Il primo equivoco è parlare di nuovo e vecchio, di antico e moderno, la forma costruita instaura con il trascorrere del tempo una complessa relazione; quanto arriva fino a oggi è di per sé stesso e per il solo fatto di essere arrivato a noi 'attuale, utile, contemporaneo', in un continuo rimando che ti fa indietreggiare e avanzare nel tempo.

Il Mercato di Santa Caterina appare come sorgere dalle sue stesse fondamenta, materiale di spolio esso stesso, si mischia e si confonde con il quartiere e da questa relazione di accettazione e respingimento ricostruisce una parte urbana, diviene esso stesso meccanismo urbano formalmente complesso. «La sovrapposizione dei diversi momenti nel tempo offre lo spettacolo delle possibilità. Apre un luogo al gioco delle variazioni. È difficile trarre delle conclusioni oltre l'elementare che definisce le minime condizioni di vita. Comunque, la forza dei cambiamenti costanti di un luogo ci colloca nella linea del lavoro» [Tuñon e Mansilla, 2000].

## **2. Stratificazioni, atemporalità dell'architettura e progetto: il mercato di Santa Caterina e la città**

La realtà per Enric Miralles è eterogenea, plurale, molteplice, caleidoscopica; una miscela di voci, flussi vitali, spazi, dove «la sovrapposizione dei diversi momenti nel tempo offre lo spettacolo delle possibilità, [un'apertura] al gioco delle variazioni» [EMBT 2004, 56]. Una realtà, quindi, come totalità in cui il nuovo e il vecchio sono indistinguibili, dove il luogo è una sovrapposizione di epoche, il vivere un muoversi entro il tempo del luogo [El Croquis 144 2009,



128] e il progetto un momento di comprensione e di interpretazione di quest'ultimo, un sentire e ascoltare la tradizione, un leggere la città palinsesto nelle sue stratificazioni – così come dimostrano le sue composizioni fotografiche, i suoi disegni, i suoi scritti –, con la messa in campo di tutte le variabili possibili: dinamiche ed interazioni sociali, culturali, storiche, per il concepimento di un'architettura che non nasconde le complessità del luogo, ma si amalgama agli strati della città già presenti, lavorando per accumulazione su quanto si è sedimentato.

Questo lavoro per sovrapposizione sull'esistente, di comprensione del luogo, ascolto delle voci della città, degli abitanti, è ben evidente nella riqualificazione del Mercato di Santa Caterina, trasformazione che si intreccia con la vicenda urbana e collettiva, e quella umana e personale dell'architetto, l'abitante della Ciutat Vella (il quartiere della 'Città Vecchia' di Barcellona), da bambino e poi da uomo nella casa in via Mercaders condivisa con Benedetta Tagliabue.

Il progetto del mercato, infatti, introduce a ciò che Miralles chiama 'la prima lezione', quella che si apprende lavorando sulle preesistenze dal grande valore storico: «La prima lezione che si apprende lavorando in luoghi di grande ricchezza storica è una curiosa relatività temporale. Non si sa a che epoca fare riferimento. Inizia la ricerca di luoghi dal carattere senza tempo, nel profondo dei ricordi personali» [Rovira 2011, 12].

In questo senso il mercato di Santa Caterina, ubicato nel barrio de Sant Pere y Santa Caterina, è sorprendentemente entrambi questi luoghi: un luogo radicato alle memorie personali, ma anche alla memoria collettiva. Il mercato è una permanenza della città antica e densa, è collocato nel distretto di fondazione di Barcellona e incasellato nel tracciato medievale, impostato sull'antico convento domenicano di Santa Caterina, di fondazione duecentesca. Successivamente, nel suo farsi mercato nell'Ottocento con il progetto di Josep Mas Vila, si colloca di diritto nel sistema dei mercati coperti e scoperti della città; mercati pubblici che hanno avuto un ruolo decisivo nell'ambito della politica municipale di Barcellona, e che nel tempo invece di scomparire per lasciare posto a formule commerciali più moderne, com'è accaduto nel resto d'Europa, hanno subito una modernizzazione decisiva e una crescita esplosiva [Bassols, Bañales & Fava 2015], per essere ancora oggi al centro della vita sociale e commerciale.

Infatti, il progetto di riqualificazione del Mercato di Santa Caterina avviato da EMBT nel 1997 si inserisce nell'ambito di un progetto di rinnovo urbano – accompagnato da una critica alla rigidità dell'impianto ottocentesco e alle prescrizioni urbanistiche comunali [EMBT 2004, 56] – riguardante l'intera Ciutat Vella, con l'individuazione del mercato come nuovo spazio pubblico, al centro della ristrutturazione urbana dell'area lungo l'Avenida Cambò [Scimemi & De Michelis 2002] e il suo posizionamento nell'ambito di un circuito di grande interesse monumentale che tiene insieme luoghi come il Born, Santa Maria del Mar, Montcada, la Capilla del Marcus, La Plaça de la Catedral e la Catedral di Santa Maria del Mar [Navàs Salvadó 2014].

Il nuovo edificio è impostato sull'antico mercato ottocentesco, di questo ne conserva alcune parti, ne ri-organizza lo spazio, ridefinendo usi e flussi pedonali; mentre è alla copertura, intesa come grande manto unificatore, geometricamente irregolare – un'onda colorata – che si attribuisce il potere di tenere insieme il nuovo e l'antico: segnante lo spazio del nuovo mercato, del suo ruolo ritrovato di condensatore sociale, di incontro della collettività, e in contemporanea, protezione dei resti dell'antico convento, riemersi durante i lavori di costruzione. Così, il mercato diventa un luogo pubblico, non solo dello scambio commerciale, ma d'incontro, così come era tipico dei luoghi del commercio del passato, identificabili come «elementi integranti di un'architettura dello spazio pubblico che associava l'atto dell'acquisto ad altre attività pubbliche e, allo stesso tempo, dava al commercio un ruolo propriamente

MARELLA SANTANGELO, ANTONELLA BARBATO, FRANCESCO CASALBORDINO



*1: Mercato di Santa Caterina, Esterno su Avenida de Combó, 2017. Foto di Antonella Barbato.*

utilitario e complementare» [Barber 2002, 115], e nella quale non avveniva una separazione tra spazio commerciale e spazio pubblico, peculiarità, al contrario, tipica dei moderni centri commerciali; infatti, a Santa Caterina tutto si compenetra, sia questi spazi, che l'antico e il nuovo, tradizione e innovazione, con l'edificio che si pone come conglomerato, un ibrido, testimonianza di un intendere il progetto come non insistente in un momento concreto del tempo e traduzione della volontà di costruire un edificio-come-organismo, capace di tenere insieme il mercato, il sistema intricato di strade e residenze ai lati (lascito dell'impianto medioevale), l'Avenida Combó alla quale il mercato offre il suo prospetto principale e che per la sua sezione ha in parte valenza di piazza, e le due nuove piazze sul retro: Plaça de Santa Caterina e Plaça de Joan Capri.

Il mercato, dunque, con la sua copertura che sembra sospesa proiettata verso la città, ridisegna l'intero isolato rettangolare, definito a nord dalla Carrer del General Pellisser, a nord-ovest dall'Avenida de Francesc Combó, a sud-est e a nord-ovest, da Carrer de Colomines, a sud-ovest dalla Carrer de Freixures, offrendosi come accessibile da tutti e quattro i suoi lati, permeabile all'attraversamento pedonale, completamente esplorabile in ogni suo angolo e in ogni sua epoca. Inoltre, a testimonianza della commistione di funzioni e della compenetrazione di esse, il progetto prevede nell'ambito della rimodulazione dell'area, non solo un apportare allo spazio pubblico una densità residenziale [El Croquis 100-101, 2000], ma anche la costruzione di un blocco di abitazioni sociali per anziani, la cui posizione – all'angolo di Plaça de Santa Caterina –, ancora a testimonianza dell'attenzione alle stratificazioni, ricade sulla



2: *Simultaneità*, 2017. Foto ed elaborazione di Antonella Barbato.

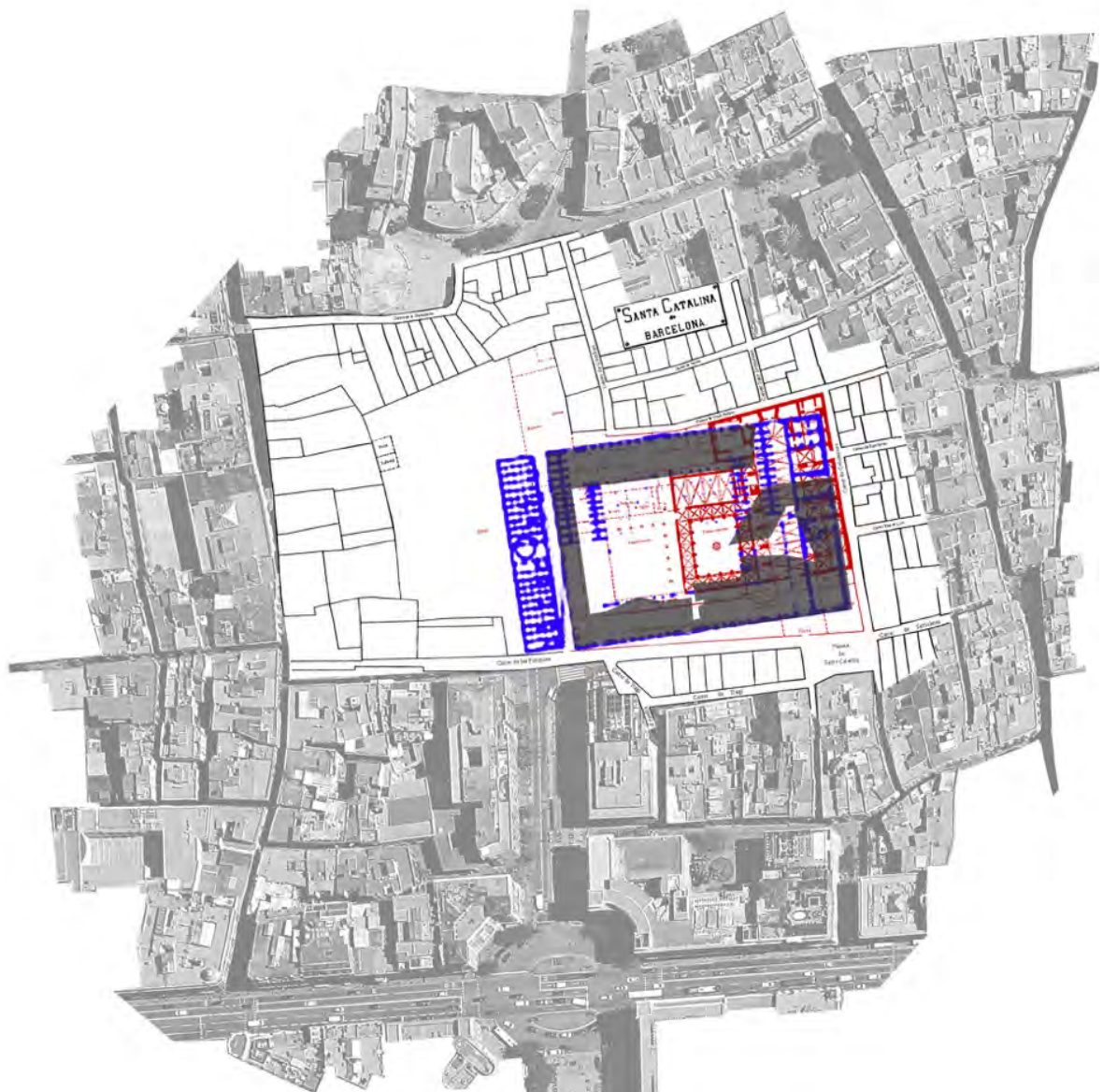
traccia storica del convento, come mostrato dalle piante storiche del sito. Questa integrazione di spazi destinati all'abitare completa la volontà di strutturazione di uno spazio simultaneo, in cui ad essere connessi, ad entrare in contatto sono le persone, le strade, la città intera, il mondo, il passato e il presente, attraverso un'architettura attiva, che si fa catalizzatore di relazioni, costruttrice di legami economici, sociali e culturali.

In questa direzione, il Mercato di Santa Caterina, che non è in un tempo preciso, che non è uno spazio univoco, ma che sicuramente è, è sicuramente definibile come uno spazio d'incontro, capace di rafforzare la coesione sociale e porsi nella città come luogo di connessione con quello che è stato, senza però intrappolare, in quanto spazio fluido che custodisce il passato, ma anche la quotidianità degli abitanti del quartiere, ovvero, riesce a fare spazio al giornaliero a «[q]uello che succede ogni giorno e che si ripete ogni giorno, [...], il quotidiano, l'evidente, il comune, l'ordinario, l'infra-ordinario, il rumore di fondo, l'abituale» [Perec 1994, 12], senza però essere banale. Tuttavia, a Santa Caterina, la distinzione tra passato, presente e futuro della città si può ritenere superflua. Il mercato di Miralles e Tagliabue è una tappa, solo uno dei momenti di un flusso continuo; un istante che è un elogio e un'educazione alla complessità – propria della vita e della storia, delle stratificazioni storiche – e al movimento, alla simultaneità, contro la specializzazione degli spazi, e a favore della creazione di reti.



### **3. Spessimento e intreccio: il Mercato di Santa Caterina come stratificazione di segni**

Prima dell'intervento di Enric Miralles, l'area del mercato era già stata testimone di una importante trasformazione. Il sito tra Carrer de les Freixures e l'Avenida de Francesc Comió ospitava in passato il Convento de Santa Catalina. Il Convento fu costruito nel 1243 e la sua struttura era chiaramente definita dalla successione dei diversi vuoti delle corti e dei chiostri. La struttura venne demolita nel 1837, nell'ambito della 'Desamortización di Mendizábal', un processo storico-economico iniziato alla fine del XVIII secolo che aveva come obiettivo quello di espropriare e vendere le terre e i beni della Chiesa per favorire la nascita di una nuova classe borghese. A seguito della sua demolizione, tra il 1844 e il 1848 venne costruito il primo mercato. Il mercato non conservava lo schema dei vuoti del Convento. Piuttosto, era caratterizzato da una forma rettangolare, con una distribuzione concentrata sul perimetro dell'edificio e la zona centrale propriamente destinata alla vendita.



3: Pianta del Convento (rosso), il vecchio Mercato (blu) e il nuovo mercato (grigio). Elaborazione di Francesco Casalbordino.

A partire da queste preesistenze, il lavoro dell'architetto catalano si contraddistingue per la volontà di comprendere in che modo «all'interno dei segni, dei tagli, dalle decisioni sia possibile più che creare, trovare uno spazio interno» [Miralles 1991, p. 13]. Quando parla di 'spazio interno', Miralles si riferisce a un luogo interiore, in cui l'uomo possa identificarsi e orientarsi e la vita avere luogo. Come afferma Christian Norberg-Schulz, «l'espressione "avere luogo" ci comunica che la vita non è un flusso privo di strutture, ma si compone di accadimenti» [1996, p. 27]. Il fine ultimo di Miralles può essere ricondotto proprio alla costruzione di una architettura urbana che, nella sua complessità, offra generosamente spazi per accogliere gli 'accadimenti' della vita in tutte le sue sfumature, dalla sfera pubblica a quella privata. L'intervento non si ferma alla definizione dell'area propriamente destinata al mercato, ma definisce lo spazio urbano circostante e una nuova area residenziale. Tuttavia, raccontare questo progetto a partire da una analisi funzionale rappresenterebbe una eccessiva riduzione. Miralles costruisce un vero e proprio racconto, una sceneggiatura spaziale in cui prendono posto le azioni delle persone che usano questo luogo. L'uso del luogo si consuma attraverso dei 'momenti' caratteristici e «ogni momento contiene tutti gli altri [...]. Il mondo della vita, nella sua totalità, può essere caratterizzato quale "spessimento" e "intreccio"» [Norberg-Schulz 1996, p. 40]. Questa analogia dell'architettura con la costruzione di un racconto è resa quanto mai attuale da Miralles nel progetto del mercato; arrivo, incontro, ritrovo, accordo, chiarimento e isolamento sono tutti momenti che qui trovano il proprio spazio. Il progetto asseconda e promuove l'intreccio, lavorando sui margini orizzontali e verticali progettati come livelli apparentemente separati ma che nella loro stratificazione concorrono alla definizione della trama dell'edificio.

La lettura dell'opera parte proprio dall'individuazione di questi segni la cui composizione si basa su un principio geometrico. Miralles fa un uso sapiente della geometria al fine di costruire le relazioni tra gli elementi e le diverse linee che attraversano il progetto. Il sedime del vecchio mercato è in parte rispettato e descrive il perimetro anche del nuovo attraverso la conservazione di tutte le facciate ad eccezione di quella su Carrer de Colomines. Qui, infatti, il progetto si apre fisicamente alla città con la Plaça de Joan Capri. Questa apertura è descritta da un segno riconoscibile nella pavimentazione che, come un fiume, attraversando tutto il mercato esce sull'Avenida de Combó e caratterizza lo spazio dell'arrivo e dell'incontro antistante all'edificio. Si tratta del primo livello del racconto, quello definito dal sistema delle pavimentazioni, il margine orizzontale inferiore. Il suolo per Miralles non è mai un 'vassoio', ma materiale vivo del progetto capace di significare tutto ciò che si eleva da esso.

A partire dal sedime del vecchio mercato, si sviluppano i piani del progetto. L'architetto interviene aggiungendo un nuovo segno sul volto della città e del mercato, progettando un insediamento residenziale. In questo caso, Miralles riprende la tipologia conventuale, di cui conserva la memoria storica, caratterizzata da una successione di vuoti con gradienti di intimità differenti. I volumi residenziali si strutturano a partire da una linea che, attorcigliandosi su se stessa, individua una corte centrale. È questo lo spazio in cui hanno luogo il ritiro e l'isolamento, proprio della residenza privata. Tuttavia, lo spazio destinato alle residenze vive anche della presenza di altri vuoti che, proprio come nel convento, definiscono altri momenti con gradi di intimità minori. Si tratta delle piazze di Joan Capri e di Santa Caterina, che possono essere ricondotte a vere e proprie corti urbane, stanze in cui hanno luogo l'incontro e il ritrovo. I nuovi volumi residenziali costruiscono relazioni diverse con il mercato definendo una importante innovazione nel palinsesto da parte di Miralles.



MARELLA SANTANGELO, ANTONELLA BARBATO, FRANCESCO CASALBORDINO



4: *Il palinsesto dei pieni. Convento (rosso), vecchio Mercato (blu), nuovo mercato (giallo). Elaborazione di Francesco Casalbordino.*

5: *Pianta del Convento (rosso), vecchio Mercato (blu), vuoti nuovo mercato (grigio) e attraversamento della pavimentazione (nero). Elaborazione di Francesco Casalbordino.*

Questo avviene attraverso due metodi compositivi: il distacco o la sovrapposizione degli elementi. Nel primo caso, il volume residenziale elevandosi dal suolo si distacca dal perimetro del mercato nel punto in cui le linee del suolo come un torrente in piena fluiscono all'interno. In questo modo Miralles costruisce uno spazio unico in cui la tensione verticale degli elementi accompagna l'uomo verso l'ingresso del mercato e delle residenze. La sovrapposizione si ha lungo Carrer de Freixures. Il prospetto preesistente del vecchio mercato viene totalmente stravolto con l'innesto del volume residenziale che si eleva al di sopra di esso. La relazione tra antico e nuovo è risolta separando i due livelli attraverso un piano svuotato. Il nuovo volume si sviluppa su pilotis e dalla strada questo svuotamento viene così percepito come una loggia tra il piano basamentale del mercato e quelli superiori delle residenze. Il progetto riesce nell'intento di porsi in continuità con le due anime che si sono succedute nel luogo; quella più intima legata al convento, che si ritrova nello spazio delle corti tra i nuovi edifici residenziali, e quella pubblica del mercato.

Nel complesso sistema di pavimentazione che descrive il suolo trovano posto i sostegni della copertura, il margine orizzontale superiore. È questo l'elemento più caratteristico del progetto e al tempo stesso l'idea capace di significare l'intero intervento. La copertura ricostituisce una unità figurale alla scala urbana. Questa figura si staglia ed emerge per contrasto rispetto al contesto; allo stesso tempo è capace di riunire i diversi livelli del progetto e la complessità dei momenti d'uso che hanno luogo nell'area del mercato. La copertura chiarisce il ruolo del mercato quale luogo di incontro della collettività, comprendendo sotto la sua volta la convivenza della comunità e di tutti i flussi che quotidianamente lo attraversano e usano. Martin Heidegger afferma che lo scopo dell'edificare è di collocare «il vicinato del convivere sotto la volta del cielo». Miralles riesce a mettere in opera una volta che non solo comprende gli spazi

e riunisce la collettività al di sotto di essa, ma che lega indissolubilmente gli edifici al loro intorno offrendosi all'estradosso come nuovo paesaggio urbano.

L'intervento di EMBT costruisce un palinsesto non solo attraverso la sovrapposizione di ordini temporalmente distinti (il Convento, il vecchio e il nuovo mercato) e riportati alla luce attraverso il progetto, ma anche attraverso una stratificazione consapevole e intenzionale di segni contemporanei. Le preesistenze guidano il progetto; si tratta di memorie che hanno segnato il luogo determinandone la struttura fisica e sociale. Il lavoro di Miralles riesce a riunirle in un progetto capace di rispettare l'identità del luogo e, allo stesso tempo, rinnovarlo in una prospettiva contemporanea.

### Bibliografia

- BARBER, B.R. (1995). *Jihad vs. McWorld: Terrorism's Challenge to Democracy*, New York, Time Books.
- BASSOLS, M.G., BAÑALES, J.L., FAVA, N. (2015). *The Barcelona Market System*. (Bañales/19d3ef05027e289895ba6f532ec2848e982767ef, luglio 2020).
- EMBT ARQUITECTOS (2004). *Mercado de Santa Caterina*, in «ARQ», n.58, pp. 56-63.
- Enric Miralles 1972-2000* (2011), a cura di G. M. Rovira, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos.
- Enric Miralles-Benedetta Tagliabue 1996-2000* (2000), in «El Croquis», nn.101-102, Madrid, El Croquis Editorial.
- Enric Miralles-Benedetta Tagliabue 2000-2009* (2008), in «El Croquis», n.144, Madrid, El Croquis Editorial.
- MIRALLES, E. (1991). *Frammenti, lezione al Seminario Internazionale di progettazione Napoli, architettura e città*, 1991, in *EMBT 1997/2007 10 anni di architetture Miralles Tagliabue*, a cura di M. Santangelo, P. Giardiello, Napoli, Clean.
- NAVÀS SALVADÓ, I. (2014). *El proceso proyectual de la Rehabilitación del Mercado de Santa Caterina: una aproximación al modo de operar de Enric Miralles*, in *Arquitectonics. International Conference Architectonics Network: Architecture, Education and Society*, Barcelona, GIRAS, Universitat Politècnica de Catalunya.
- NORBERG-SCHULZ, C. (1996). *Architettura: presenza, linguaggio e luogo*, Milano, Skira Editore.
- PEREC, G. (1989). *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil.
- SCIMEMI, M., DE MICHELIS, M. (2002). *EMBT Miralles Tagliabue. Architetture e Progetti*, Milano, Skira.
- TUÑÓN, E., MANSILLA, L.M. (2000). *Intervista a Enric Miralles, Apuntes de una conversación informal*, in «El Croquis», nn.100-101.



## **Frammenti e montaggio. Riappropriarsi delle rovine** *Fragments and montage. Ruins re-appropriation*

**FRANCESCA COPPOLINO**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*Il contributo è incentrato sul rapporto tra frammenti, montaggio e progetto di architettura e, attraverso il confronto tra tre casi-studio, relativi ad opere esemplari che narrano 'epici racconti di tempo e di vita', mira ad individuare diversi approcci progettuali di riappropriazione dei frammenti del passato. Tali approcci evidenziano come, mediante l'assemblaggio e la sovrapposizione di forme architettoniche antiche e contemporanee, si produca un'alterazione poetica delle rovine ritrovate che può generare associazioni spaziali, narrazioni inedite e trasfigurazioni immaginative.*

*The contribution is focused on the relationship between fragments, montage and architectural design and, through the comparison between three case-studies, relating to exemplary architectural project that narrate 'epic tales of time and life', aims to identify different design approaches to re-appropriate fragments of the past. These approaches underline how the assemblage and overlapping of ancient and contemporary architectural forms produce a poetic alteration of the ruins, which can generate spatial associations, new narratives and imaginative transfigurations.*

### **Keywords**

Frammento, montaggio, progetto di architettura.

*Fragment, montage, architectural design.*

### **Introduzione: a partire da ciò che resta**

Il frammento è un intero dato *in absentia*, è testimonianza di un'integrità perduta o incompiuta, sottintende l'intero da cui deriva e scaturisce da un'interruzione di continuità [Purini 2006], mediante la quale la generata parzialità della forma – ciò che resta - consente l'innescio di nuove relazioni e di una diversa modalità del permanere.

La stessa definizione di 'frammento', termine che, a partire dalla seconda metà del Novecento, ha caratterizzato molteplici aspetti concettuali ed espressivi del fare architettura [Gorgeri 2015], mette in luce la sua duplice valenza di durata e di mutamento e induce a ragionare sugli aspetti che riguardano le modalità del progetto di architettura attraverso cui attuare un suo possibile reimpiego nella contemporaneità.

Operare con i frammenti antichi, riutilizzati e inglobati nelle nuove fabbriche, implica la definizione di strategie progettuali volte a far dialogare il passato con il presente, che consentano di generare una dilatazione del tempo e di sovrascrivere nuovi significati alle rovine.

In questa direzione, riferendosi all'immagine *collage*, restituita appunto da resti del passato incastonati in nuovi edifici, l'architetto norvegese Juhani Pallasmaa sottolinea come le tecniche



1: A. Warburg, *Atlas Mnemosyne*, 1926-29.

dell'assemblaggio e del montaggio ravvivino le esperienze di tattilità e tempo, in quanto alludono a operazioni che, utilizzando e stratificando materiali esistenti, riescono a trascendere determinazioni spazio-temporali [Pallasmaa 2012, 50-51].

Tali tecniche operano a partire da ciò che resta, rendendo possibile una densità archeologica dell'immaginario e una narratività non lineare, attraverso la giustapposizione di immagini frammentate derivanti da origini non conciliabili.

L'obiettivo è di conferire al frammento una nuova vita, reinserendolo in nuove dinamiche contemporanee e, in questo senso, le tecniche del montaggio e dell'assemblaggio possono essere un utile strumento progettuale per riuscire a interpretare e a riappropriarsi delle mute tracce del passato.

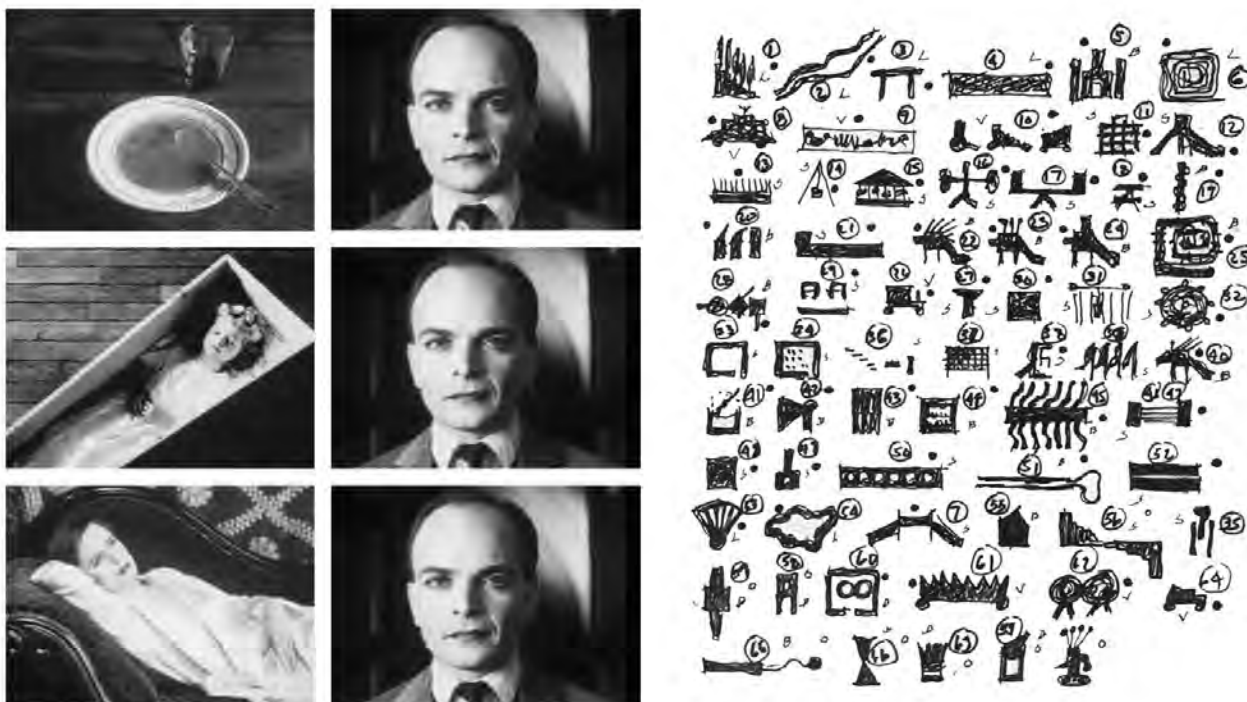
### 1. *Montage di rovine. Scolpire e manipolare il tempo*

«Assemblaggio, montaggio, *collage* alludono a operazioni che utilizzano materiali esistenti; la gran parte dei materiali del progetto può essere coinvolta in differenti composizioni che attribuiscono nuovo senso ai frammenti dell'esistente» [Viganò 1999, 36].

Recenti studi sulle pratiche del montaggio, riferito alla reinterpretazione dell'esistente, lo hanno inteso come 'forma di appropriazione contemporanea', in quanto costituisce una procedura diffusa che riguarda molti aspetti della vita quotidiana e quindi «un mezzo sempre più efficace per capire e riprogrammare il mondo» [Baldacci, Bertozzi 2018, 20].

La pratica del montaggio dei frammenti, nel senso più ampio, ritrova antecedenti innanzitutto nei *papier collés* realizzati da Pablo Picasso e George Braque a partire dal 1912, così come nelle tecniche del *collage*, *readymade*, fotomontaggio, che caratterizzarono l'intero ventesimo secolo, dalle avanguardie e neoavanguardie ai *revival* degli anni '80. Su questo tema, particolare rilievo rivestono le figure di Sergei M. Ėjzenštejn e di László Moholy-Nagy, pioniere nell'esplorare i significati e le possibilità del montaggio attraverso la fotografia, il cinema e l'arte, ma anche nel rintracciare le relazioni tra tale dispositivo e l'architettura, come testimoniato dai loro scritti teorici fondamentali che completano quelli di Walter Benjamin, Ernst Bloch e Siegfried Kracauer.





2: Effetto Kulesov, 1919; J. Hejduk, *Victims*, 1984. I 'personaggi architettonici'.

Ėjzenštejn nel suo *Teoria generale del montaggio* afferma che: «un insieme architettonico è un montaggio dal punto di vista dello spettatore in movimento e il montaggio cinematografico è un modo di collegare in un unico punto vari elementi – frammenti - di un fenomeno filmato in diverse dimensioni, da diversi punti di vista e da vari lati» [Ėjzenštejn 1985, 78]. Il frammento è qui concepito come 'cellula del film', definendo un campo narrativo ibrido che non è teso a raccontare con precisione qualcosa ma è piuttosto un campo associativo-immaginario [Panella 2006]. dViceversa, il montaggio è inteso come dispositivo che combina frammenti incongruenti rimontando il senso disintegrato in un intero, ma secondo una nuova visione.

In tal senso, un'interessante esperienza è costituita dalla mostra di oggetti frammentati esposta nei pannelli del *Bilderatlas Mnemosyne*, montati dal critico d'arte Aby Warburg tra il 1926 e il 1929, in occasione della conferenza tenutasi alla Biblioteca Hertziana di Roma. *Bilderatlas Mnemosyne* è un atlante figurativo composto da tavole costituite da montaggi fotografici che assemblano riproduzioni di opere diverse: testimonianze rinascimentali; ma anche reperti archeologici dell'antichità orientale, greca e romana; e ancora testimonianze della cultura del XX secolo (ritagli di giornale, etichette pubblicitarie, francobolli). Nel *Bilderatlas* la giustapposizione delle immagini è pensata in modo da tessere più fili tematici attorno ai nuclei e ai dettagli di maggior rilievo, provocando nello spettatore un processo interpretativo aperto: «*Mnemosyne* è una macchina associativa, una sorta di gigantesco condensatore in cui si raccolgono tutte le correnti energetiche che hanno animato e animano la memoria» [Venuti, Spinelli 1998].

In ambito architettonico, un valido esempio riguardo alle potenzialità narrative, associative ed immaginifiche del montaggio dei frammenti, è costituito dall'intervento dal titolo *Victims* che il progettista e teorico statunitense John Hejduk realizzò per il concorso del 1984 a Berlino, prevedendo la costruzione di un parco commemorativo, in un sito adiacente al muro di Berlino, in cui era presente un ex quartiere generale. Hejduk, nell'elaborare il progetto mise a punto un

linguaggio narrativo innovativo, basato sul concetto di *masque*, ossia una forma di rappresentazione teatrale, in voga nell'Inghilterra del XVI e XVII secolo [Hejduk 1986]. Attraverso l'utilizzo di tale forma narrativa, Hejduk immagina e riproduce, sotto forma di piccoli schizzi, una serie di frammenti architettonici che incarnano in maniera simbolica alcuni specifici significati. Tali frammenti si presentano come oggetti autonomi a mo' di personaggi di un film o di una rappresentazione teatrale, che nei disegni sono allineati in una griglia e numerati in ordine sequenziale, quasi a voler costruire una sorta di racconto da montare e mettere in sequenza. Hejduk articola la narrativa del progetto come una *pièce* teatrale-filmica: il sito e i suoi resti sono re-interpretati tra livelli e strati del tempo e riassemblati e messi in scena tra molteplici segni e nuove narrazioni.

Nella cultura architettonica, la ricomposizione del frammento costituisce dunque un campo di indagine specifico [Fidone 2010], che induce a sondare l'efficacia di tecniche e logiche d'approccio che, confrontandosi con l'eterogeneo, possano trovare nell'accettazione del contrasto, nel mescolamento dei linguaggi, nell'*assemblage* delle figure, i mezzi per esprimere la complessità e la ricchezza dell'impegno alla risignificazione, intesa individuazione di un futuro di quelle architetture di cui restano tracce, parti e frammenti.

Appropriarsi dei frammenti e conferire loro nuovi sensi diviene, in questi casi, il compito poetico del montaggio. Quest'ultimo, infatti, aiuta a ristabilire associazioni tra i frammenti, in quanto la sua natura stessa, che tende all'accumulazione, consente appropriarsi di storie, idee, allegorie, elementi che derivano da forme preesistenti. Si potrebbe dire che il montaggio costituisca un tentativo di sintassi del frammento che prova a scolpire e a manipolare il tempo delle rovine. A partire da queste considerazioni sul rapporto tra frammento, montaggio e progetto, sono di seguito indagati e confrontati tre casi-studio, relativi a tre opere esemplari, selezionate poiché, attraverso la messa in opera di precise modalità di assemblaggio tra le parti antiche e nuove, consentono di identificare diversi approcci di riappropriazione dei frammenti del passato.

## 2. Associazioni spaziali. Ritrovare visioni

Nell'intervento architettonico e urbano per il sistema di percorsi che risalgono i colli del Parco archeologico dell'Acropoli di Atene (1954-57), Dimitris Pikionis immagina le sue opere «attraverso schizzi sempre più simili alle sequenze di un film, che seguono, passo dopo passo, sguardo dopo sguardo, il possibile percorso umano» [Furlong 2014, 65].

Il progetto per il parco dell'Acropoli si contraddistingue per la sua capacità di determinare non tanto una forma di museificazione in più in una città già piena di musei, quanto un luogo in cui l'*assemblage* di frammenti di varie epoche e il montaggio spaziale e percettivo consentono di sviluppare una continua dialettica tra presente e passato.

«Il Parco dell'Acropoli di Atene ci insegna come un semplice percorso possa trasformarsi in una straordinaria rete di associazioni spaziali capace di far rivivere rapporti perduti» [Furlong 2014, 83]. Ricostruire rapporti visivi, accostare usi sacri e profani, attribuire una funzione attiva e non solo testimoniale a frammenti antichi, destinati altrimenti all'insignificanza o all'occultamento nei depositi di un museo appare, allora, come parte di una strategia di progetto che prova a conferire nuovi ruoli ad un luogo così importante come quello dell'Acropoli.

Il sistema di percorsi realizzato da Pikionis si pone l'obiettivo di connettere i monumenti dell'Acropoli con l'adiacente collina del Filopappo. Pikionis realizza una trama di nuovi percorsi e di aree di sosta poste nei punti panoramici, dando vita ad una serie di tracciati che collegano una sequenza di punti di vista, scelti appositamente per realizzare relazioni percettive con gli elementi storici e naturalistici del luogo.



3: D. Pikionis, Parco archeologico dell'Acropoli di Atene, 1954-57. Disegno in pianta e foto (2019).

I percorsi risalgono la collina con andamento a spirale per terminare con un anello distributivo da cui si diramano vari sentieri secondari. Il percorso diretto al Partenone è pavimentato con irregolari grandi lastre di pietra e marmo, mentre il percorso che invece si distende sulla collina del Filopappo è concepito come un mosaico di frammenti architettonici.

Pikionis costruisce la nuova trama di percorsi attraverso l'assemblaggio di diverse tipologie di frammenti, attuando una sorta di 'topografia estetica', basata sulla percezione dello spazio. Materiali, sequenze spaziali e temporali e trama vegetale concorrono a presentare al visitatore un racconto corale che non è mai uguale a se stesso, ma che produce continue variazioni, legate alle condizioni esterne e alla lettura soggettiva.

Si ottiene una nuova trama di paesaggio che, innervando di sé corpi apparentemente compatti, li disarticola e li ricompone, così facendo li rende comprensibili per parti, unisce luoghi che appaiono estranei e evidenzia, al loro interno, una rete ritmata di presenze. Si tratta di rapporti trans-temporali, movimenti nel tempo e nello spazio che si tenta di evocare per risonanza.

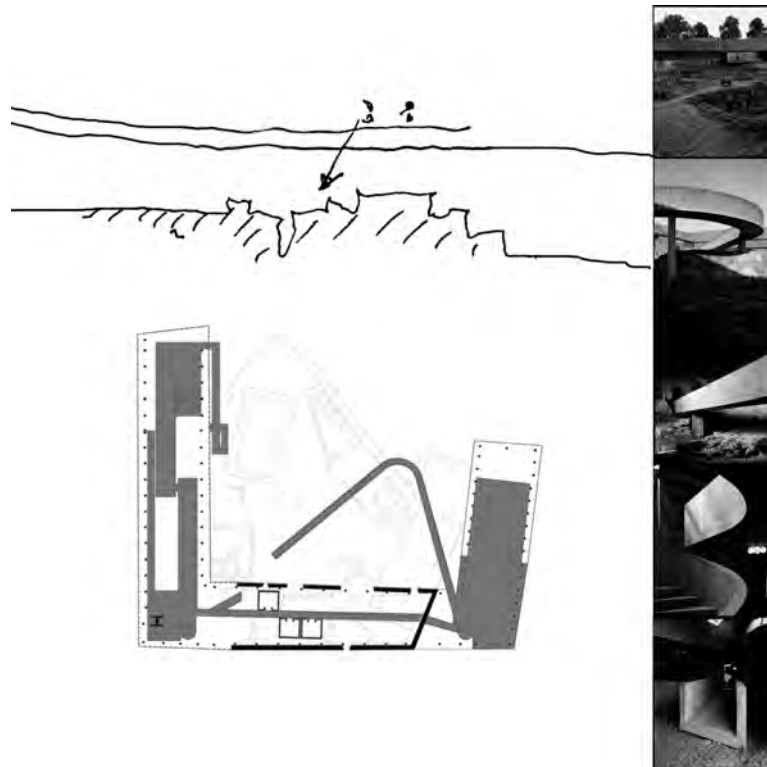
Il percorso che si sviluppa nel parco dell'Acropoli pone in evidenza come, riutilizzando pietre di scarto, resti di poco conto, vere e proprie macerie e riorganizzando il tutto in nuovi segni, si possano suscitare significati che non derivano dalla sterile imitazione di forme antiche ma che nascono dall'assemblaggio di miti, significati, ragioni originarie e contemporanee.

I 'sentieri di Pikionis' [Ferlenga 2014] appaiono dunque come una commistione di mosaici e incisioni, che evocano, ricordano, interpretano un passato complesso usando i lacerti del tempo presente.

Le traiettorie che gli elementi ri-assemblati tracciano sul terreno, conducono lo sguardo verso i monumenti ed il pensiero verso la loro ramificata storia.

Frammenti archeologici si contaminano con pezzi di macerie, lastre di marmo con placche di cemento, sassi con scarti di cava. Il paesaggio attico, da molto tempo scomparso nella sua integrità, ritrova vita nelle micro-composizioni sparse lungo il percorso, dove il senso dei luoghi si rinnova e i significati originari si confondono con altri. Ogni singolo frammento è rimesso di nuovo in circolo, rimontato, percepito ora nel suo nuovo rapporto con gli altri elementi, acquisendo valore grazie al contesto sequenziale in cui è inserito.

Nel progetto di Pikionis, dunque, il frammento è considerato come un vero e proprio simbolo di rapporti perduti, che sono rimessi in campo, riuniti e riconnessi attraverso un montaggio spaziale basato sulla percezione dello spazio e del tempo, generando una rete di associazioni spaziali.



4: S. Fehn, *Progetto per il Museo Hamar*, 1988. *Disegno in pianta, schizzo e foto* (2019).

### 3. Narrazioni inedite. Mettere in scena

Il progetto per il Museo Hamar (1988), ad opera dell'architetto norvegese Sverre Fehn, reinterpreta le rovine superstiti del palazzo e della cattedrale di Hedmark del XII secolo, riorganizzandone l'intera trama narrativa e variandone i punti di vista.

L'edificio originale era a forma di U con un'ampia corte centrale in cui erano presenti numerosi resti, appartenenti ad epoche diverse. L'obiettivo del progetto è quello di proteggere le rovine e, al tempo stesso, di realizzare un percorso che vada a narrare le vicende storiche relative alle diverse fasi temporali della fabbrica [Flora et alii 1993].

Dopo un'attenta disamina delle diverse rovine, pazientemente catalogate, e a seguito di un'approfondita indagine sulle diverse visuali e sui possibili nuovi sguardi da adottare, la proposta di Fehn ruota intorno alla messa in scena del frammento, attraverso l'inserimento di una successione di rampe che conduce il visitatore in un viaggio nel passato, attraverso cui contemplare sia i resti della costruzione originale, sia i manufatti successivi.

Gli strati temporali del complesso del Museo Hamar che Fehn sceglie di raccontare sono quattro: le rovine della fortezza arcivescovile del XIII secolo, che diventano la base della narrazione; la rampa in calcestruzzo armato del presente che plasma il percorso narrativo-espositivo, costituito da precisi ritmi e sequenze, attraverso tutte le fasi e gli strati del complesso; il recinto del XVIII secolo che segna i confini con la città ed infine lo strato della vita rurale. Questi strati temporali si intersecano e dialogano tra di loro, dando vita ad un racconto frammentato, ma allo stesso tempo unitario. Viene ricostituito una sorta di *set* volto a generare una esperienza estetica di grande suggestione tra le diverse *scene* selezionate e a stabilire un dialogo di contrasti tra vecchio e nuovo.

Il progetto, dunque, nella molteplicità dei racconti racchiusi nei resti, narra un racconto tutto nuovo, totalmente inedito, attraverso la definizione di diversi punti di vista, che, variando il racconto originario, consentono la connessione tra le diverse parti e tra i diversi strati temporali presenti all'interno del complesso. A riunificare le singole scene è un'unica sequenza, costituita da un percorso narrativo che attraversa il tempo.

Nel celeberrimo progetto di Fehn, la riorganizzazione dello spazio in rovina dà vita a racconti visuali e frammentati. Tali racconti si basano prevalentemente sulla variazione dei punti di vista, i quali consentono di narrare la trama di segni in modo nuovo rispetto al racconto originario. L'architettura è qui intesa come strumento per osservare la rovina e lo spazio è frammentato in diverse scene per poi essere ricollegato. Sono in questo caso gli sguardi e i diversi punti di vista messi in campo a tenere unito il racconto.

Il frammento ha qui il valore di scena e la rovina è narrata come spazio cinematografico, mentre lo spettatore la osserva attraverso punti di vista attentamente selezionati.

Come insegnava il principio del 'pittresco greco' di Auguste Choisy [Choisy 1899], la scomposizione del paesaggio e dell'architettura in una successione di scene è una tecnica che discretizza il lavoro sulla messa in sequenza di immagini. Gli elementi posti in sequenza sono una serie di viste, diaframmi o riquadri, posti in successione: il valore narrativo-sequenziale è dato prevalentemente da un principio di unitarietà e consequenzialità visuale.

L'obiettivo è di restituire un'idea di spazio frammentato e lo spazio 'esplode' in una serie di immagini, o meglio di scene. In questa ottica, si disegna la spazialità organizzando i frammenti visivi e la trama di relazioni indotta da essi genera un meccanismo di concatenazione basato sull'individuazione di nuove possibili traiettorie narrative.

In questo caso, il frammento è dunque inteso come scena di un racconto, come *frame* visivo di un montaggio narrativo, a cui spetta il compito di conferire continuità e unitarietà al racconto.

#### 4. Trasfigurazioni. Oltrepassare l'immagine

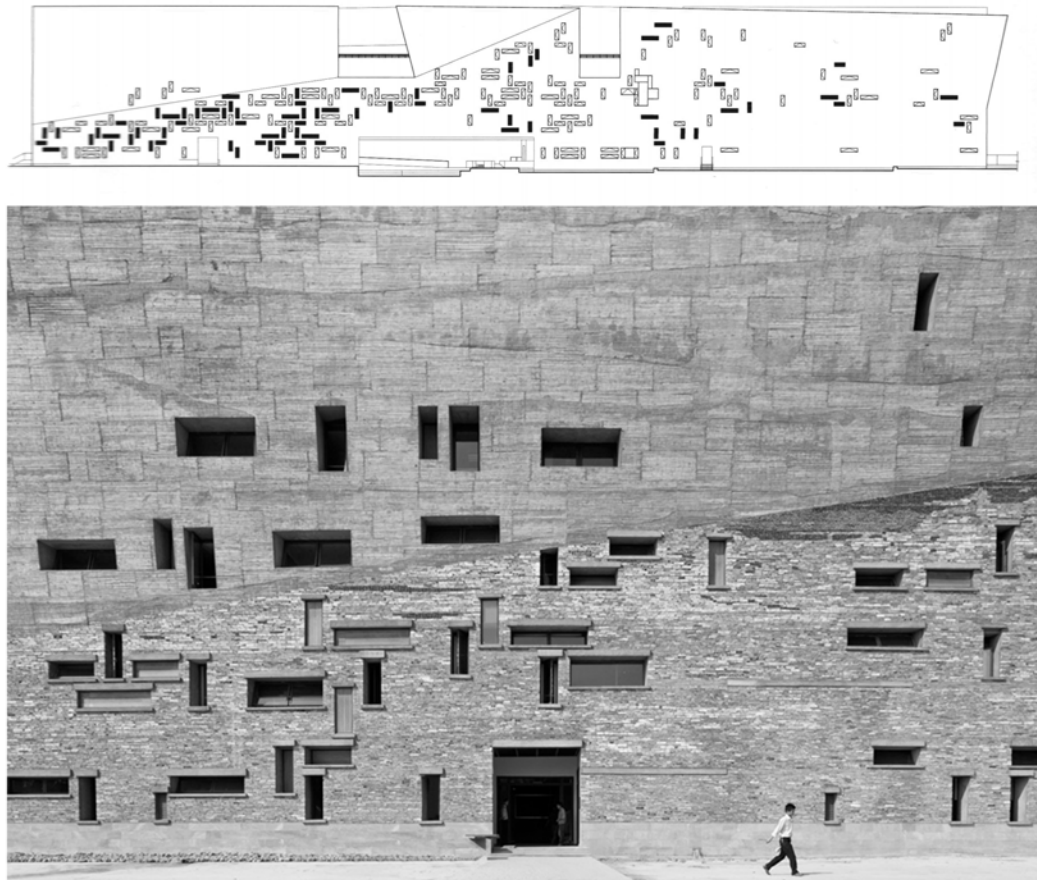
L'intervento che il progettista cinese Wang Shu, premio Pritzker nel 2012, realizza per il Museo di Storia di Ningbo nel 2009 definisce, come egli stesso sottolinea: «un'architettura concepita come se fosse una montagna artificiale che conserva nelle tessiture murarie frammenti di storia cinese» [McGetrick 2009]. Shu dà vita ad un nuovo museo costruito a partire dai frammenti, dalle macerie, dai resti provenienti dalle macerie dei limitrofi villaggi distrutti in seguito a vicende catastrofiche.

Gran parte della parete perimetrale esterna del *Ningbo Museum* si compone, infatti, di elementi raccolti in siti di varia natura, sparsi in tutta la regione: frammenti di varie misure, forme e materiali.

I vari pezzi sono stati poi ri-assemblati, utilizzando una tecnica conosciuta col nome di '*wa pan*', un metodo sviluppato dagli agricoltori della zona per far fronte alle devastazioni causate dai cicloni. Si tratta di un processo in grado di riciclare una varietà apparentemente illimitata di frammenti, un sistema perfettamente adatto ai materiali disomogenei con cui Wang Shu si è trovato a lavorare. Sebbene il progettista avesse già impiegato questo procedimento nel campus per la China Academy of Arts di Hangzhou (2009), il *Ningbo Museum* ha offerto la prima opportunità di applicarlo nel suo luogo d'origine.

In questo caso, il montaggio è basato su associazioni poetiche e/o immaginifiche che determinano delle vere e proprie trasfigurazioni della rovina. Il termine 'trasfigurazione' indica un 'andare oltre l'immagine stessa', un oltrepassare l'immagine e denota una reinterpretazione, un totale cambiamento, individuando un processo che comporta strategie di mutazione e che implica una trasformazione quasi radicale del frammento esistente.





5: W. Shu, Museo di Storia di Ningbo, 2009. Prospetto e foto (2019).

Il frammento è trasfigurato e assume nuove sembianze all'interno di un nuovo insieme che gli conferisce un significato totalmente diverso rispetto a quello originario: «i luoghi e le storie evocano ulteriori storie, suggeriscono immaginari, portano alla presenza immagini che il soggetto è chiamato a decrittare, editare, montare e coprodurre, esattamente come accadrebbe in un *puzzle* di migliaia di pezzi con infinite soluzioni» [Capuano, Toppetti 2017, 332].

A tal proposito, si può ricordare la tecnica dei *cut-up*, o 'tagliuzzamenti', utilizzata da William Burroughs e Brion Gysin, largamente usata in ambito filmico, in quanto induce una potente reazione alla linearità, mostrando come la giustapposizione di elementi aleatori possa condurre a esiti originali o sorprendentemente coerenti affidandosi ad associazioni inedite.

Non si tratta dunque di riannodare connessioni fisiche, di costruire percorsi tangibili, ma di suscitare nuove idee attraverso evocazioni, di accendere punti capaci di definire nuove 'costellazioni', di investire sull'immaginazione come anima inseparabile del reale.

Il progetto mette in opera l'accostamento e la sovrapposizione di frammenti e di parti di epoche e contesti lontani, ripensati simultaneamente come un'unica entità. Emerge il principio di «riuso creativo da intendere come qualcosa che trascina con sé un riassettraggio, un'energia rigenerativa che può, deve fantasticare la rovina» [Carpenzano 2015, 75].

In quest'ultimo caso, dunque, il frammento è inteso come scarto reimpiegato, diviene parte di un nuovo intero, che oltrepassa l'immagine stessa, determinando nuovi usi inattesi, attraverso un montaggio di tipo associativo-immaginifico.

### Conclusioni: fantasticare la rovina

L'indagine sul rapporto tra frammenti, montaggio e progetto ha condotto a operare il confronto tra i tre casi-studio individuati, relativi ai tre progetti di Dimitris Pikionis per la sistemazione dei percorsi della collina del Filopappo ad Atene; di Sverre Fehn per la museificazione delle rovine di Hamar e di Wang Shu per la realizzazione del Museo di Ningbo.

Questi casi esemplari, appartenenti al nostro tempo, hanno consentito di esaminare e riconoscere tre diversi approcci progettuali di riappropriazione dei frammenti del passato in cui il frammento, attraverso il montaggio, acquisisce, di volta in volta un ruolo diverso: il frammento come simbolo di rapporti perduti e ritrovati; il frammento come scena attiva del racconto; il frammento come scarto trasfigurato. Se i resti rappresentano tanto la decostruzione quanto la memoria del corpo originario, il montaggio rappresenta la modalità con cui regolare la dispersione di questi pezzi, sia rispetto alla rovina in sé che al suo contesto, e ai suoi immaginari.

Tutti e tre i casi hanno, infatti, rilevato come, nel progettare con i frammenti, l'immaginario rivesti un ruolo di fondamentale importanza. Anzi, l'immaginario stesso può diventare progetto. E il progetto diventa occasione per riflettere sulle relazioni tra passato, presente e futuro, ma anche sulle associazioni tra le cose, le parti, i singoli elementi immaginari o reali.

In tal senso, il compito del progettista diviene quello di provare a riunire di volta in volta i tasselli di ciò che resta, in un continuo assemblaggio di forme e significati, capace di tradursi in un linguaggio di associazioni in cui le nuove architetture stesse diventano frammenti, come fotogrammi di una sequenza filmica il cui insieme restituisce l'intero.

Ciò che si ottiene è l'immagine di una architettura contemporanea che, attraverso un'alterazione poetica ed immaginativa delle rovine ritrovate, presenta tutta la forza di quelle 'immagini-collage' a cui si riferiva Juhani Pallasmaa, capaci di racchiudere diversi tempi, memorie e immaginari in un'unica forma. Tali architetture-collage trasformano insignificanti singolarità in complessità di significato, trascendendo determinazioni spazio-temporali e restituendo una ricchezza sensoriale che le architetture contemporanee molto spesso non sono in grado di trasmettere.

### Bibliografia

- CAPUANO, A. TOPPETTI, F. (2017). *Roma e l'Appia. Rovine, utopia, progetto*, Macerata, Quodlibet.
- CARPENZANO, O. (2015). *Fantasticare la rovina*, in *La modernità delle rovine. Temi e figure dell'architettura contemporanea*, a cura di S. Bigiotti, E. Corvino, Roma, Prospettive Edizioni, pp. 70-75.
- CHOISY, A. (1899). *Historie de l'Architecture*. Paris, Bibliothèque de l'Image.
- ÉJZENŠTEJN, S. M. (1985). *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio.
- FIDONE, E. (2010). *Frammenti. Il progetto e la potenza innovatrice delle rovine*, in *Ricomporre la rovina*, a cura di A. Ugolini, Firenze, Alinea, pp. 29-34.
- FERLENGA, A. (2014). *Le strade di Pikionis*, Siracusa, LetteraVentidue.
- FLORA, N. GIARDIELLO, P. GUADALUPI, R. POSTIGLIONE, G. RAFFONE. S. (1993). *Sverre Fehn. Architetto del 186 Paese dalle Ombre lunghe*. Napoli, Fratelli Fiorentino.
- GORGERI, F. (2015). *Frammenti in architettura. Durata e mutamento*, Firenze, Edifir.
- HEJDUK, J. (1986). *Victims*, London, Architectural Association.
- MCGETRICK B. (2090). *Wang Shu: il Museo di Storia di Ningbo*, in «Domus», n. 922, febbraio 2009.
- Mnemosyne: l'atlante della memoria di Aby Warburg* (1998), a cura di R. Venuti, I. Spinelli, Roma, Artemide.
- Montages. Assembling as a form and symptom in contemporary arts* (2018), a cura di C. Baldacci, M. Bertozzi, Università Iuav di Venezia – Dipartimento di Culture del Progetto, Venezia: Mimesis International.
- PALLASMAA, J. (2012). *Frammenti. Collage e discontinuità dell'immaginario architettonico*, a cura di M. Zambelli, Pordenone, Giavedoni editore.

FRANCESCA COPPOLINO

- PANELLA, G. (2006). *Frammento. Fotogramma. Montaggio: a partire da un saggio di Roland Barthes*, in «Il frammento. Firenze architettura», anno X, n. 1, pp. 138-145.
- PURINI, F. (2006). *Il frammento come realtà operante*, in «Il frammento. Firenze architettura», anno X, n. 1, pp. 2-9.
- TARKOVSKIJ, A. (1988). *Scolpire il tempo*, Milano, Ubilibri.
- VIGANÒ, P. (1999). *La città elementare*, Milano, Skira.

## Junk-archaeology. Dal reimpiego informale dei frammenti al progetto di architettura

*Junk-archaeology. From the informal re-use of remains to the architectural design*

**RAFFAELE SPERA**

Università di Napoli Federico II

### Abstract

*La condizione di abbandono in cui giacciono molti materiali archeologici, definibile come junk-archaeology, è indice di una lacuna teorica riguardo il rapporto tra archeologia diffusa e progetto contemporaneo. Gli esempi di reimpiego dei resti archeologici, benché rappresentino eccezioni alla regola, siano essi informali o stabiliti da un progetto di architettura, costituiscono degli interventi sperimentali in cui è possibile riconoscere delle categorie di intervento utili alla costruzione di una teoria.*

*Many archaeological fragments lie in our cities without care. This condition, which we can call junk-archaeology, proofs the lack of a theory about the relationship between scattered archaeological remains and contemporary architecture. The examples of reusing archaeological remains, although they are exceptions to the rule, in an informal way or according to an architectural design, represent experimental cases from which we can define some intervention categories in order to fill the theoretical blank.*

### Keywords

junk-archaeology, archeologia diffusa, progetto urbano.

*junk-archaeology, scattered archaeology, urban design.*

### Introduzione

Il reimpiego di frammenti di edifici preesistenti è ormai diventato una necessità dettata dalle grandi trasformazioni urbane, che impongono il rimescolamento di strati di città, e dalla obsolescenza dei modelli di conservazione basati sui concetti di vincolo e di *zoning*. Il rapporto tra progetto architettonico e archeologia rappresenta un caso limite di questa problematica a causa del valore che viene associato implicitamente all'antico e alla confusione di quest'ultimo con il termine 'archeologico'. Pertanto, questo più specifico tema di ricerca è in grado di fornire interessanti casi studio e teorie sperimentali, estendibili anche ad altre situazioni. Sebbene siano numerosi i tentativi di ricucire la frattura, concettuale e fisica, che si è generata nella cultura occidentale tra archeologia (ma più in generale si può parlare di preesistenza) e architettura contemporanea, con l'obiettivo di far sì che l'architettura possa tornare a manipolare i frammenti del passato, occorre constatare il permanere di un vuoto teorico relativo a questo particolare tema di progetto, come rilevato, tra gli altri, da Rem Koolhaas in *Cronocaos* [Koolhaas 2011]. Gli effetti, in un certo senso misurabili, di questo vuoto teorico sono vari: l'ulteriore deperimento dell'oggetto archeologico quando non viene realizzato alcun progetto, la subordinazione del progetto contemporaneo alla preesistenza, la realizzazione di un progetto tecnologico, in genere di protezione, che non si configura come architettura [Siviero, Stendardo 2019], in quanto quest'ultima non può

RAFFAELE SPERA

coincidere solo col suo aspetto prestazionale e, infine, la produzione di ulteriori luoghi di scarto. I numerosi resti distribuiti in maniera *random* nella città europea, ai quali non è stato associato ancora un significato, perché appena messi in luce da uno scavo, oppure perché il precedente significato è decaduto, costituiscono una realtà archeologica 'minore', rispetto ai reperti riconosciuti come monumenti, rovine o documenti, per la quale si applica una sorta di misura di salvaguardia consistente nella sospensione di ogni giudizio critico circa la sua risignificazione e il suo riutilizzo. Questo atteggiamento acritico è dovuto appunto alla mancanza di forme codificate di intervento o a posizioni teoriche discordi, viziate nel linguaggio dal pregiudizio dicotomico antico/nuovo, che, evidentemente, necessita di essere superato. Non mancano interventi, spesso informali e, a volte, progettati, in cui ciò che è archeologico e ciò che non lo è entrano in relazione secondo un criterio di continuità che non tiene conto tanto del pregiudizio di valore associato all'antichità dell'oggetto su cui si interviene, quanto del suo valore formale e della possibilità di costruire relazioni con il contesto. Occorre sottolineare che si tratta di forme di intervento non codificate, in quanto reimpieghi informali dei resti archeologici, tacitamente accettati, se non persino risultati di abusi edilizi, o di eccezioni alla regola firmate da insigni personalità dell'architettura. Tuttavia, è ragionevole ipotizzare che un contributo teorico, capace di colmare la lacuna di cui si è parlato, possa emergere proprio dall'analisi di questi casi studio, in quanto si presentano come situazioni sperimentali in cui sono applicati due principi necessari per il reimpiego dei materiali archeologici nel progetto di architettura: l'equiparazione dei valori di oggetti di epoche diverse e la loro composizione senza pretese didascaliche di differenziazione. Tali principi trovano anche un supporto teorico nella de-periodizzazione dell'archeologia [Manacorda 2004], secondo cui quest'ultima non è più limitata allo studio dell'antico, ma si estende a tutte le epoche. In tal modo, il termine 'archeologico' subisce uno slittamento di senso perché può riferirsi anche manufatti non antichi e tende a denotare, per quello che riguarda il progetto di architettura, un oggetto che ha subito una interruzione di usi, trasformazioni e relazioni col contesto.

### 1. Archeologia e luoghi di scarto

Le caratteristiche che connotano oggetti archeologici 'minori' diffusi sul territorio sono talmente eterogenee da richiedere strumenti interpretativi e risposte progettuali altrettanto diversificati. Non c'è alcuna costante nella forma o nella estensione del sito, nel grado di frammentazione e nel contenuto formale dei frammenti, inteso come residuo di una forma riconoscibile di decorazione o elemento architettonico. L'eterogeneità e il campo di variazione dei fattori descrittivi di questo *layer* urbano sono comparabili a quelli definiti come *délaissé*, *non-lieux* e *junkspace*. Infatti, i reperti che giacciono tra le strade e gli slarghi delle nostre città in attesa di una ricollocazione spaziale e culturale derivano, come i *residui* di Gilles Clément, dall'organizzazione razionale del territorio, che nel caso specifico può essere rappresentata dallo scavo stratigrafico o dalla realizzazione di un'infrastruttura. Nell'essere testimonianze inviolabili del passato, diventano a volte espressione di un 'feticismo archeologico' e restano chiusi in recinti inaccessibili che contribuiscono a creare non-luoghi [Manacorda 2009]. Nella loro scarsa riconoscibilità, dovuta a un quasi assente contenuto formale, diventano più simili a detriti che a frammenti, formano accumuli, caratterizzano luoghi di emarginazione sociale, diventano depositi di rifiuti, una vera e propria *junk-archaeology*.

Tale comparazione può rappresentare un possibile punto di partenza per codificare questa realtà urbana, dal quale sviluppare un quadro teorico capace di estrapolare delle strategie di





1: a sinistra, resti archeologici dallo scarso contenuto formale presso il Colosseo, Roma 2018; al centro, Frammenti archeologici a Piazzale Manila, Roma 2017; a destra, un esempio di ambiguità: resti archeologici di un complesso termale che si confondono con delle aggiunte contemporanee, Mérida 2018. Foto dell'autore.

intervento. Come accade per il terzo paesaggio, il residuo può essere visto anche come riserva e opportunità per sviluppare scenari futuri. La scarsa riconoscibilità dei reperti dà luogo spesso ad ambiguità circa la loro natura archeologica, con la conseguente messa in crisi del pregiudizio di valore associato all'antico: ciò che è antico non appare tale e viceversa. Allo stesso modo alcune stratificazioni urbane possono apparire scontate, salvo constatare in un secondo momento che si tratta di interventi non autorizzati o realizzati come eccezione alla prassi comune. La crisi di questo pregiudizio cronologico avvalorava l'ipotesi di una ricerca compositiva nella direzione di interventi, che potremmo definire di *circular architecture*, in cui, come avveniva in passato, l'architettura ricicla se stessa.

## 2. Da materiali di scarto a opportunità di progetto

Partendo dall'esame del reimpiego informale dei frammenti archeologici, fino ad arrivare alle tipologie di intervento più controllato e articolato mediante progetto, si può ipotizzare di fissare dei punti di riferimento con l'individuazione di categorie entro cui inscrivere le diverse strategie progettuali.

Le categorie di intervento che si possono individuare tra le operazioni di reimpiego informale dei materiali archeologici sono almeno due: l'*adattamento* e la *reinvenzione*. L'*adattamento* consiste nell'aggiungere nuove costruzioni o elementi mantenendo fondamentalmente integro il corpo archeologico. Esempi in tal senso sono costituiti dalle mura aragonesi nei pressi di Porta Capuana a Napoli, dove sono state ricavate delle residenze sia all'interno di un torrione, che nel suo prolungamento in altezza. Discorso che si ripete sulle mura adiacenti. Invece, nella cittadina spagnola di Mérida, il fenomeno dell'accostamento è riconoscibile presso l'Acueducto de San Lázaro. In corrispondenza delle arcate di epoca romana, conservate per buona parte della loro altezza, sorge un edificio privato con un cortile antistante, il cui cancello è posto proprio in corrispondenza di un arco dell'acquedotto, che diventa così l'ingresso della proprietà privata.

Nel caso della *reinvenzione*, invece, vanno compresi certamente gli interventi di ricollocazione di resti archeologici per la realizzazione di percorsi espositivi. Anche lo stoccaggio di frammenti all'interno dei cantieri archeologici, in base alle loro caratteristiche formali e dimensionali, rappresenta una forma di manipolazione, questa volta molto più controllata.

RAFFAELE SPERA



2: a sinistra, residenze ricavate su una torre nei pressi di Porta Capuana a Napoli, foto 2017; al centro, vano realizzato nello spessore delle mura aragonesi presso Porta Capuana, Napoli, foto 2017; a destra, ingresso di un cortile privato ricavato all'interno dell'acueducto de San Lázaro, Mérida, foto 2018. Foto dell'autore.

3: a sinistra, lastre di marmo nell'area archeologica di Largo di Torre Argentina a Roma, foto 2018; al centro, frammenti archeologici usati per definire percorsi di visita, Alcazaba di Mérida, foto 2018; a destra, frammenti con iscrizioni all'interno del muro di cinta dello Stato Maggiore dell'Aeronautica a Roma, foto 2017. Foto dell'autore.

Un esempio è costituito dalla disposizione in verticale di alcune lastre di marmo nel Largo di Torre Argentina a Roma, come se fossero le tessere di un domino, oppure il reimpiego dei frammenti per la demarcazione di spazi e perimetri, come avviene nei pressi del Portico di Ottavia a Roma o nell'Alcazaba di Mérida.

Nonostante si parli di casi eccezionali, anche nell'ambito degli interventi realizzati a valle di un progetto architettonico è possibile riscontrare un superamento della dicotomia antico/nuovo e una tendenza a manipolare i resti archeologici in quanto materiali di progetto. Tutti gli interventi che, ponendosi in continuità formale o materica con il resto archeologico, intendono restituire l'idea del tipo edilizio da cui esso deriva si possono comprendere nella categoria della *riproposizione*. Il caso ben noto del teatro di Sagunto o la Casa dos Bicos a Lisbona, sede della fondazione José Saramago, ne sono un esempio.

Le categorie del *riempimento* o della *integrazione*, possono descrivere le modalità di intervento consistenti nel colmare le lacune presenti in uno spartito architettonico, restituendone la continuità, oppure nel riproporre le forme originarie delle parti mancanti (se sono esigue rispetto al complesso sul quale si interviene), pur senza riproporre pedissequamente gli apparati decorativi. Un precedente illustre è costituito dalla Alte Pinakothek di Berlino, restaurata da Hans Döllgast, mentre applicazioni più recenti sono il

restauro del Neues Museum di Berlino, firmato da David Chipperfield (1993 - 2009) e il progetto di Gonalo Byrne per il Teatro Thalia a Lisbona (2008 - 2012).

Di particolare importanza appare anche in questo caso la categoria dell'*adattamento*, poich , trova una pi  ampia applicazione rispetto alle altre modalit  di intervento, forse in virt  del fatto che non agisce materialmente sul reperto/complesso archeologico e dunque non entra in contrasto diretto con le pratiche di salvaguardia comunemente adottate. Poich  l'*adattamento* non prevede lo spostamento del reperto, esso si attua attraverso la calibrazione di posizione, forma e distanza delle strutture contemporanee rispetto ad esso. Si tratta di fatto di un riposizionamento virtuale della struttura archeologica che le fa assumere un nuovo ruolo urbano e un nuovo significato. Un caso emblematico inscrivibile in questa categoria   la stazione Municipio di Napoli, opera in corso di realizzazione di Eduardo Souto de Moura e Álvaro Siza. Infatti, i resti delle fortificazioni rinvenute durante gli scavi diventano elementi di connotazione degli spazi ipogei: «pur mantenendo la sua posizione [...] il muro vicereale viene virtualmente riposizionato come un importante elemento costruttivo della nuova galleria espositiva» [Collov  2017]. Nell'ambito di progetti di pi  modeste dimensioni, Souto de Moura offre ulteriori esempi di adattamento della preesistenza, in particolar modo nei suoi primi lavori. Nel progetto per una casa a Ger s (1980 - 1982), attraverso l'aggiunta di pochi elementi, il rudere sul quale interviene l'architetto portoghese viene trasformato in una residenza per il fine settimana, pur senza essere modificato. Nel caso di Bai o (1990 - 1993), invece, la struttura residenziale   accostata a un rudere privo di copertura, che ne diventa cos  il giardino privato.

I progetti che si sovrappongono al *layer* archeologico come una ulteriore pelle o strato, senza particolare cura del principio di distinguibilit , quanto piuttosto delle esigenze di chiudere degli spazi o di aprire vani, a seconda del caso, possono classificarsi come *stratificazione*. Un esempio emblematico, anche se non realizzato,   rappresentato dal progetto per il concorso del restauro del Duomo di Pozzuoli firmato da David Chipperfield Architects (2004). Dai disegni e dal plastico del progetto, si intuisce che l'intervento era stato pensato come una sorta di concrezione che in parte inglobava le strutture preesistenti ispessendo la sezione dei muri, in parte le prolungava seguendone le giaciture. Infatti, nel plastico, elementi eterogenei per epoca e per forma sono trattati con lo stesso materiale, indicando una posizione completamente opposta a quella dichiarata dal titolo del progetto vincitore *Elogio del Palinsesto*. Il 'Tertium Quid', questo il motto dell'intervento di Chipperfield, prevedeva che nel caso in cui l'operazione compositiva fosse stata in contrasto con i criteri di minimo intervento, distinguibilit  e reversibilit , sarebbe stata preferita la scelta che avrebbe salvaguardato l'istanza estetica [David Chipperfield Architects 2005].

Infine, ritorna la categoria di intervento della *reinvenzione*, consistente nel reimpiego fisico di frammenti archeologici come materiali da costruzione. Il progetto di Dimitris Pikionis per i sentieri intorno all'Acropoli di Atene (1954 - 1957)   forse il caso pi  noto, ma interessanti spunti di riflessione sono ancora offerti dalle opere di Eduardo Souto de Moura. Nella Casa na Avenida da Boavista a Porto, alcuni setti murari sono stati rivestiti utilizzando i frammenti di una rovina degli inizi del XX secolo chiamata 'A bela Adormencida'. Il Monastero di Santa Maria do Bouro, risalente al XVIII secolo, abbandonato dopo la soppressione degli ordini religiosi in Portogallo, avvenuta nel 1834, fu utilizzato da Souto de Moura «come una cava di materiale pre-mmodellato» [Leon, Collov , Fontes 2001] per realizzare una struttura ricettiva

RAFFAELE SPERA



4: a sinistra, Casa dos Bicos, Lisbona, foto 2018; al centro, interno del Teatro Thalia, Lisbona, foto 2017; a destra, plastico del progetto di David Chipperfield Architects per il restauro del duomo di Pozzuoli, fonte: <https://albertoizzo-partners.it/restauro-del-tempio-duomo-di-pozzuoli-2-2/>.

5: a sinistra, Casa em Baião [Trigueiros 1994]; al centro, paramento murario della casa na Av. da Boavista a Porto [Souto de Moura 1996-97]; a destra, lavori per la realizzazione del giardino della scuola di musica nell'ex mercato di Braga, fonte Metalocus.

che va sotto il nome portoghese di *pousada*. Infine, nel caso del mercato di Braga, Souto de Moura arriva a creare delle rovine a partire dai suoi stessi progetti.

Commissionatogli negli anni '80 nel sito dove già sorgeva una *quinta* (fattoria), il mercato fu realizzato utilizzando le pietre dei muri che circondavano la fattoria. Negli anni '90 l'architetto fu chiamato nuovamente per trasformare il mercato in una scuola di danza e ancora, tra il 2004 e il 2010, per progettare una scuola di musica nello stesso sito. In questo ultimo intervento fu demolita la copertura di una parte dell'edificio inizialmente da lui progettato, lasciando soltanto le colonne di cemento dalla cui cima spuntano i ferri di armatura, che richiamano la funzione del capitello.

## Conclusioni

In definitiva, si può affermare che la dicotomia antico/nuovo presenta diversi livelli di criticità, sia interni, per i termini che adopera e i pregiudizi di valore ad essi associati, sia esterni, per gli effetti negativi legati alle condizioni di discontinuità e indeterminazione che produce su porzioni urbane più o meno vaste. Sia in ambito architettonico che archeologico esistono diverse argomentazioni che giustificano il suo abbandono e la costruzione di nuove metodologie di intervento basate sul reimpiego dei materiali del passato, senza l'obbligo di esposizione del palinsesto. Gli esempi citati di riusi informali dei frammenti archeologici rappresentano un banco di prova sperimentale, forse utile a evidenziare le debolezze del

canonico approccio tra architettura contemporanea e preesistenza, ma insufficienti per delineare delle vere e proprie strategie di intervento. Infatti, dovendo rispondere principalmente a situazioni contingenti, non tengono conto di una serie di altre tematiche (urbane, di tutela, di pubblica sicurezza) che rendono oggettivamente il problema molto complesso. Al contrario, i casi studio basati sul progetto sono maggiormente significativi per cominciare a definire dei punti di riferimento nel tentativo di colmare il vuoto teorico riguardante il rapporto tra progetto e archeologia diffusa, estendibile al caso più generale di rapporto tra progetto e preesistenza. Dai casi enunciati sembra delinearsi una metodologia di progetto, basata su un ventaglio di possibilità – che vanno dalla riproposizione più o meno astratta delle forme o dei tipi originari, all'uso della materia archeologica come materiale da costruzione – che calibra l'intensità della manipolazione della preesistenza in base alle sue caratteristiche di consistenza, forma, grado di frammentazione, estensione e stato di conservazione.

### Bibliografia

- COLLOVÀ, R. (2017). *Napoli. Una stazione per la metropolitana*, in «Casabella», n. 869, pp. 20-23.
- DAVID CHIPPERFIELD ARCHITECTS (2005). *Tertium Quid*, in «AR, Bimestrale dell'Ordine degli Architetti di Roma e Provincia», n. 60, pp. 26-27.
- KOOLHAAS, R. (2011). *Cronocaos*, in «Log», n. 21, pp. 119-123.
- LEON, J. H., COLLOVÀ, R., FONTES, L. (2001). *Santa Maria do Bouro: construir uma pousada com as pedras de um Mosteiro*, Lisbona, White & Blue, p. 62, traduzione dell'autore.
- MANACORDA, D. (2004). *Prima lezione di archeologia*, Roma-Bari, Laterza, p. 32.
- MANACORDA, D. (2009). *Archeologia in città. Funzione, comunicazione, progetto*, in *Arch.it.arch: dialoghi di archeologia e architettura, seminari 2005-2006*, a cura di D. Manacorda et al., Roma, Quasar, pp. 3-15.
- SIVIERO, L., STENDARDO, L. (2019). *Architettura? No, grazie*, in *Il progetto di architettura come intersezione di saperi. Per una nozione rinnovata di Patrimonio*, Atti del VIII Forum ProArch, Società Scientifica nazionale dei docenti ICAR 14, 15 e 16, Università degli Studi di Napoli 'Federico II', Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli', Politecnico di Bari, Napoli, 21-23 novembre 2019, a cura di A. Calderoni, B. Di Palma, A. Nitti, G. Oliva, documento a stampa di pubblicazione on line, pp. 680-685.
- SOUTO DE MOURA, E. (1996-97). *Casa na Av. da Boavista* in «Architects», n. 35, p. 38.
- TRIGUEIROS, L. (1994). *Eduardo Souto de Moura*, Lisbona, Blau, p. 142.

### Sitografia

- <https://albertoizzo-partners.it/restauro-del-tempio-duomo-di-pozzuoli-2-2/> (luglio 2020)
- <https://oma.eu/projects/venice-biennale-2010-cronocaos> (luglio 2020)
- <https://www.metalocus.es/en/news/revisiting-80s-caranda-market-souto-de-moura> (luglio 2020)





## Renzo Piano at Valletta's City Gate: Articulating Malta's Res Publica through its 'Topos'

**ARIEL GENADT**

University of Pennsylvania

### Abstract

*In designing Malta's Valletta's City Gate complex Renzo Piano aimed to create a public space that draws meaning from the site or 'topos'. To do so, he has integrated the bedrock, 17<sup>th</sup>-C. fortifications, and ruins of a 19<sup>th</sup>-C. opera house, in a method resembling the practice of spolia. The use of stone for the new construction and steel as urban joints allows the integration of the parts into an articulate palimpsest, stitching the old and new into a culturally meaningful civic center.*

### Keywords

*Spolia, Malta, articulation.*

### Introduction

The transformation of Valletta's City Gate site between 2008 and 2015 was completed with the moving of Malta's Parliament into its new residence. On the grounds of the former Freedom Square at the entrance of the old town, the site is dominated by the 16<sup>th</sup>-century limestone fortifications, and later architecture of several styles. This historically layered context was a key component of the master plan and the architectural expression of the new complex designed by the Renzo Piano Building Workshop. The architects aimed to create a public space that draws meaning from the site's multifaceted history, eschews postmodern historicism, and introduces elements that manifest their 21<sup>st</sup> century time of creation. To do so, they have repurposed parts of the bedrock, the 17<sup>th</sup>-century fortifications, and the ruins of a 19<sup>th</sup>-century opera house, and stitched them with new design elements. Their fragmented aspect and architectural re-appropriation makes these elements akin to *spolia* at the urban scale. *Spolia* usually refers to building parts, sculptures, or cut stone that have been reused in buildings and times other than the ones they were conceived for, as can be observed in the Roman stones integrated in the walls of the Citadella on Malta's Gozo Island. But the City Gate project demonstrates how urban volumes too can be repurposed, even without being moved.

The urban infill strategy adopted in Valletta already appears in Piano's work in the 1980s, for example in Otranto - a fortified Mediterranean town that resembles Valletta [Piano and Frampton 2017, 46-49]. There he developed his approach to revitalizing ancient centers by densifying them with new public activity, and stitching their fragmented fabric with new elements that foster civic life [Puglisi 2014]. That civic life, Piano believes, can prosper when the architecture evokes the place's 'stories,' since «architecture is about[...] semantics and the art of telling stories» [Piano 2001]. Following the architect's literary allusions, I will use two metaphors to analyze his design for Valletta: 'An Articulate Palimpsest,' will explain the use of tangible urban *spolia*, while 'Topos as Topic' will unfold the less readily tangible local aspects integrated into the design, namely Malta's geology, its climate and traditions of solar-oriented design. Departing from the



1: Valletta City Gate aerial view showing gate, bastions, and Parliament. Photo: © Michel Denancé.

architects' descriptions, this article draws connections they did not make explicit. In so doing, it demonstrates the value of contemporary reinterpretation of the practice of *spolia* and the civic potential of combining old and new fragments into a multifaceted public affair or *res publica*.

### 1. An Articulate Palimpsest

I propose to call the City Gate ensemble 'an articulate palimpsest,' using the double sense of the term 'articulate': something manifestly composed of parts, and one that expresses, or tells a story. I suggest that the former informs or facilitates the latter and demonstrate it through Piano's method in the Valletta. It bears clarifying that 'articulating' does not imply a univocal narration but rather architectural relationships and elements that are open for interpretation. Since Piano has identified that 'Valletta has a lot of stories to tell' [Piano 2015] he designed the complex so that its urban 'protagonists' are not organized hierarchically or in any visible order of precedence. Thus the public is free to reimagine the relationship between city's past, its present and future. The traces of writings on the palimpsest or urban *spolia* enter into a multilateral relationship: the city walls, bastions (cavaliers) and gate, the Republic Street facades, the vestiges of a 19<sup>th</sup> century opera house. The palimpsest becomes articulate, that is with a story-telling capacity, through its 'piece-by-piece' composition, as the architect calls his method. At Valletta, it was deployed both by dividing urban volumes and by making the building's composition manifest and expressive.

### 1a. Articulation at the Urban Scale

For Piano, an important architectural challenge in Malta was how to reconcile the overwhelming presence of stone vestiges and his principle that architecture must grow from the 'topos', with 21<sup>st</sup>-century construction and his pursuit of lightness as a means towards transparency, which he considers 'a poetic quality' and an expression of the spirit of the age [Piano 1997, 252-253]. At the same time, central was 'triggering an urban dynamic' [Piano and Frampton 2017, 366], that consists in recreating the old town's *res-publica*, a focus of the public domain that integrates the seat of government in a spirit of political openness and transparency. The architect wanted that space to reframe pieces of architecture associated with Valetta's 'many stories' – the site's alternative military, knightly, religious, despotic, and colonial past [fig. 1]. The architects proceeded in a manner that brings to mind the literal Greek meaning of 'palimpsest' as 'erasing again,' before new writing can be layered onto previous narratives. The site was already an urban 'palimpsest,' but one which the architect sought to render more clearly expressive in regard to the way past and present inform and balance one another. He sought to mend the wounds caused by what he called a «confused and hasty planning ever since Malta gained its independence from Britain in 1964» [Piano and Frampton 2017, 364]. Of the urban 'parchment' he erased some traces, while appropriating others into the story that the Maltese government asked to tell. The result can be interpreted as speaking about civic freedom, political transparency and allegiance to both European and Mediterranean cultures.

The translucence of some layers that gave ancient palimpsests qualities of inter-textuality is here achieved in four-dimensional urban space, including the time dimension, rather than in the flat superposition of texts on surface. Scenes in the story are spatially layered by dividing the new inserts so that older ones may be perceived, and in return shed light on the new. For example, the masses of the parliament building have been split and oriented to frame St John's Cavalier on one side and the Republic Street facades on the other. The opacity of the lithic environment was also breached by the porosity of the street level, allowing pedestrian flow through the parliament and echoing the arcade across the street.

Discussing his strategy of critical recovery of Valletta's patrimony, Piano rejected pastiche formalism, proposing instead «to restore prominence to the historical and architectural heritage[...] [while] uniting past and future, history and modernity» [Piano and Frampton 2017, 364-366]. Piano's words echo those of his former professor Ernesto Rogers, to whose teachings he said he 'owe[s] a lot' [Piano and Frampton 2017, 388]. In the 1960s Rogers had advocated for 'constructing a dynamic equilibrium' between local heritage, 'preexisting conditions' and a modernist *tabula rasa* approach, and held that reconstruction in historic contexts ought to be «an indication towards the future and not solely a verification of the past» [Rogers 1960]. Rogers' vision of equilibrium between past and future was mostly manifest in his use of old forms built in new materials. In contrast, Piano sought equilibrium by reusing an old material to create abstract volumes, inspired by local forms of the infrastructure (the fortifications) and the lithic geology. Unlike a modernist collage, the complex has a unity of vocabulary since one designer was responsible for several components and for the details that unify them.

ARIEL GENADT



2: Left: Valletta City Gate, view from the bridge leading into the old town, showing steel blades urban joints and suspended masts flanking the gate. Photo: © Michel Denancé.

3: Right: View of parliament building, cut between masses that frames urban elements. The Stone claustra is on the left, and steel elements are on the top and right. Photo: © Michel Denancé.

### 1b. Articulation at the Building Scale

Among those unifying urban details most visible are the monumental joints - silvery steel 'blades' inserted between the *spolia* and new constructs, both dividing and connecting, like quotation marks that indicate the inclusion of one text in another [fig. 2]. The stone unites the old and the new, but the coarseness of eroded hand-cut stone contrasts with the precision of 21<sup>st</sup> century laser-cut, machine-polished slabs. According to the project architect, the steel elements in the Gate complex are signs of mechanical production [Franceschin 2014]. They also appear in the Parliament's exposed steel columns, in its elevator shafts, 'flying' bridges and knife-edge roof visors. These elements confer lightness on the otherwise hefty stone masses [fig. 3].

This way of introducing lightness into a stone environment has led the project since Piano was commissioned by UNESCO in 1986 to work on the City Gate. His proposal then included replacing the bridge feeding the old city with a narrower wooden footbridge, held by a tensile tubular steel structure. According to the architect, «the whole project was designed to create the impression of impermanence and lightness, in deliberate contrast to the solidity and mass of the walls» [Piano 1997, 113]. Though that project never came to fruition, its spirit was realized later in the new City Gate. The bridge was narrowed down and the pastiche gate built in the 1950s was replaced with a truncated breach in the city wall, flanked by two 25-m tall steel spears suspended in the air like exclamation marks. Their tectonics allude to the medieval knight armors and weaponry, defying the predominant stereotomic order [fig. 2].

The strategy of equilibrium between lightness and heft announced at the gate is further developed in the Parliament building. The treatment of the stone here contrast traditional compressive masonry, by alternatively revealing and concealing the tensile forces and steel technology used to assemble it. For Piano, «if the gate required a strong, heavy, powerful use of [stone], the Parliament Building introduces a new and vibrant interpretation of the technology of building in stone» [Piano and Belvedere 2015, 7]. In other words, the Gate's and the Parliament's articulations aimed to evoke different chapters of Valletta's story: the Gate, as infrastructure relates to a medieval power structure whereas the new building activates and symbolizes the democratic *res-publica*.





4: The open air summer theater installed over the ruins of the old opera house. Photo: © Michel Denancé.

The Parliament's steel armature is concealed behind a stone revetment to enhance the impression of a compressed mass. The stacked wedges are carried by a Vierendeel frame, cantilevered over slender steel pilotis recessed from the facade. Piano described the result as: «Two massive stone volumes[...] creating a sense of lightness and buoyancy» [Piano and Belvedere, 2015, 16]. As in the Gate, equilibrium is achieved between mass and void, suspension and compression, gravity and levitation, opacity and transparency. These contrasts anchor the new architecture to Valetta's Baroque heritage, which displayed similar contrasts, as identified for example by Heinrich Wölfflin [Wölfflin 1964, 58-59].

In addition to the Gate and the Parliament the articulation at the building scale appears in the way the architects reappropriated the vestiges of the Royal Opera House immediately juxtaposed to the Parliament. Built between 1862 and 1866 to the design of E.M. Barry, it was destroyed during the bombardments of 1942, and its ruins have been left like a memorial to that grim moment. Piano proposed «conserving the ruins, bestowing dignity on them and giving them a function» [Piano and Frampton 2017, 370]. He used them as architectural decorum, echoing a moment of the city's colonial and culturally prosperous past and its kinship with the continental styles of the time, and the demise of that era in the 20<sup>th</sup> century. He inserted inside and over these ruins a seasonal outdoor theater defined by an exposed steel scaffolding, which, beyond its function as lighting and sound structure, alludes tectonically to the 19<sup>th</sup> century practice of steel framing. They also continue the vocabulary of silver steel elements in the City Gate and Parliament, implicitly expressing the time of the architect's writing on the urban palimpsest.

In sum, at the urban and building scales, *spolia* were used to articulate in the double sense of the term: historic elements maintain their individual identities, presented in a flat ontology, so to speak, affording them the freedom to hint at a multiple stories of the city's past and its present. Equilibrium of the old and new supports this openness for interpretation.

## 2. *Topos* as Topic

As with articulation, the term *topos* also has a useful double meaning - physical and metaphorical. It can refer to the ground, which in the Aristotelian sense is an entity separable from movable things and from people, delimiting them like a vase [Berque 2009, 25]. Meanwhile, in literature, it refers to a traditional theme or a topic. Over the years, Piano used '*topos*' to speak of both tangible ground and a material source, and metaphorically as 'place.' His sketches indicate the former, where he highlights the *topos* with a thick marker. Sometimes '*topos*' was at once physical and metaphoric, as in his description of the site of Parco Della Musica Auditorium in Rome (1994-2002). There, *topos* was a material source for bricks, while symbolizing the site's Imperial past [Piano and Cassigoli 2010, 141]. In Valletta, the architects «wished to express the *topos* as an element that supports the building that floats and breathes» [Franceschin 2014]. As in the Rome auditorium, Malta's *topos* provided them both a material source and a topic with several expressive dimensions.

An indication of the project's rootedness in the geological *topos* can be gleaned from the account of the team's discovery of Malta's Neolithic heritage. RPBW Partner-in-Charge, Antonio Belvedere, recalls: «in front of the temples of Ggantija at Gozo[...] [we] were struck by the sight of the huge blocks of stone that had been standing there for 6000 years... We decided to open our own quarry» [Piano and Belvedere 2015, 22-23].

This episode may have been at the origin of two design ideas: first, using *topos* to orient the building in relation to the Maltese helio-sensitive design. Second, using *topos* as a quarry, both materially – for stone – and as visual inspiration for the surface pattern and ornament, which coincidentally evokes Valetta's Baroque stonework aesthetics.

### 2a. *Topos* as Climatic Orientation

Malta's geographic location as it affects its solar exposure can be seen as a manifestation of its *topos* in the Parliament building. While the implementation of heat pumps in the bedrock and photovoltaic cells on the building's roof remain mostly hidden, solar orientation is made exuberantly expressive in the articulate envelope. The shape, depth and spacing of its constituting stone wedges were fashioned to break sunrays. The crenelated stereotomy is a result of a combination of optimal shading, views from inside, and the stone's specific strength and malleability [Piano and Belvedere 2015, 22-23]. The envelope's deep surface offers a tactile and visual animation of the public realm due to its changing shadow pattern, revealing its solar orientation. This use of the envelope's thickness for climatic remediation is indigenous to the Maltese vernacular since pre-history. Several of the oldest World-Heritage temples in the city's vicinity display principles of cosmic alignment. For example, the megalithic circles of Hagar Qim and Mnajdra at Qrendi, built between the 4<sup>th</sup> and 3<sup>rd</sup> millennium BC, are aligned in plan with the movement the sun, the moon and the stars, so that celestial rays would light specific spots of the architecture, especially in the Spring and Autumn Equinoxes. [Stroud 2010, 3-4]. It is likely that the architects' discovery of the island's Neolithic heritage inspired the envelope's geometry in relation to the sun angles.

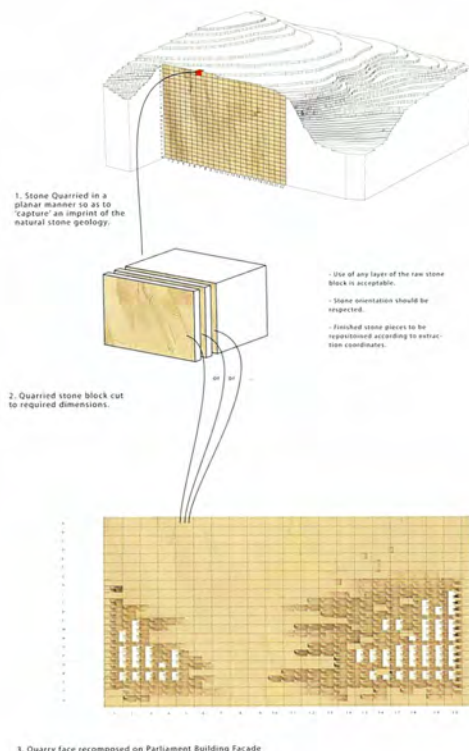
Air circulation is another aspect of *topos* that informed the apertures' geometry. Malta's Subtropical-Mediterranean climate has mild winters and warm to hot summers. This inspired the team to design a passive ventilation system with operable windows, while narrowing their proportions for easier shading by short protrusions. The Parliament's natural ventilation and shading elements are interpretations of Mediterranean *claustra*, but do not emulate specific past forms.

## 2b. Topos as Quarry – Material and Visual

Piano has identified local stone as «the true protagonist of the whole intervention» [Piano and Frampton 2017, 364-366]. That protagonist (another literary metaphor) received three surface treatments, juxtaposed in an ensemble that appears like rock masses at various stages of erosion. The Parliament's corner pylons are clad in megalithic slabs, offset with minimal sealed joints, to suggest a monumental loadbearing order. In contrast, the suspended masses of the offices and Assembly Chamber are dressed in two different manners: first, a surface of rectangular stone tiles, arranged to reconstitute a 'bedrock painting' [fig.5]. Laying cut stone in the direction of their natural veins has been practiced since antiquity to achieve optimal strength in compression. But since the Parliament's walls are cladding, the architect's motivation was clearly symbolic. That this is a building skin rather than structure is expressed by the gridded assembly pattern. On this surface is superposed a three-dimensional pattern of erosion, abstracted from the one on the adjacent city walls. These two projected images connect the new building to the geological and infrastructural *topos*, rather than to any architectural style of the past. Since *spolia* often refers to stones that have been repurposed from one building to another and made manifestly so in the new building, Piano's repurposing of natural stone into the 'bedrock image' may be seen as an extension of the meaning of *spolia*.

Second, the stone *claustra* mentioned earlier was created by aggregating stone wedges with cantilevered projections as sun-breakers [fig. 3]. The strength of the Lower Coralline Maltese hardstone chosen allowed cutting it into sharp prisms by a 5-axis machine. The digital process is manifest in the repetitive and variegated geometric precision. The prisms were clasped onto the steel frame [Franceschin 2014]. Unlike the other exposed steel elements at the urban scale, here the steel is entirely hidden, conferring on the *claustra* a theatrical dimension, enhanced also by the way the cladding turns the corner with stones that appear massive. Thus the envelope plays a rhetorical role in alluding to a masonry tradition while manifestly transgressing it using new techniques.

According to Piano, scientific parameters alone guided the 'sculpting' of the *claustra*'s surface, and the team «did not add decorative elements, but rather created a stone machinery that filters solar radiation and ensures natural lighting» [Piano and Belvedere 2015, 16]. Nevertheless, the result boasts evident ornamental qualities that join the Baroque contrasts identified earlier at the urban scale. It evokes for example, the elaborate stone carvings of the adjacent St. Johns Co-Cathedral (1573-1578). This reminiscence to Valletta's Baroque heritage strengthens the building's symbolic charge in the public realm. Furthermore, like Baroque facades, the *claustra*'s indentations and chiaroscuro effect produce an illusion of



5: Architect's drawing of the principle of reconstruction of 'bedrock image' on the Parliament's envelope. Drawing courtesy of RPBW.

ARIEL GENADT

movement, perpetually changing with the observer's and the sun's motion. Such optical effects are also inscribed in the Italian tradition of *bugnato* or ashlar rustication of the Quattrocento, applied for example Napoli's Chiesa del Gesù (1470), or Ferrara's Palazzo dei Diamanti (1493-1503).

## Conclusion

The architectural challenge at Malta was how to unite the fragments of an urban palimpsest, and to do so using stone, while introducing a 21<sup>st</sup> century expression of lightness. The project demonstrates how the integration of urban *spolia* in a contemporary sense can reactivate them in the public realm. Reframing past 'stories' allows reevaluating their contribution to the formation of local identity. Inspired by the site's climate, geology and infrastructure, rather than its architectural stylistic past, the architects used optical and haptic contrasts to link the new construction to the place. The articulation at the urban scale joins forces with the building surface's articulation. The reinterpretation of masonry traditions with 21<sup>st</sup>-century technology symbolizes the urban renewal. The building's interaction with the local climate gives it a timeless dimension that also ties it to the local monumental temples that were hewn from the local *topos*. The dual sense of articulation is here demonstrated at various levels: a manifestly jointed constitution becomes expressive of topics beyond construction itself. It allows elements from different epochs to live side-by-side, re-inscribed on the urban parchment, and nourish the city's public affairs or *res publica*.

## Bibliography

- BERQUE, A. (2009). *Ecumène: Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin.
- PIANO, R. (1997). *Logbook*, New York, Monacelli Press.
- PIANO, R. (2001). *Interview by R. Ivy*, in «Architectural Record», Jan.10.
- PIANO, R., BELVEDERE, A. (2015). *Valletta City Gate*, Treviso, Grafiche Antiga.
- PIANO, R., FRAMPTON, K. (2017), *Renzo Piano: The Complete Logbook, 1966-2016*, New York, Thames & Hudson.
- PIANO, R. CASSIGOLI, R. (2010). *La responsabilità dell'architetto*, Bagno a Ripoli, Passigli.
- PUGLISI, L.P. (2014). *Interview with Renzo Piano*, in «Industria delle costruzioni», n. 436, pp. 7-10.
- ROGERS, E.N. (1960). *Memoria e invenzione nel 'design'*, in *Editoriali di architettura*, a cura di E.N. Rogers, G. Lo Ricco, G. Rovereto, Zandonai. p. 144.
- STROUD, K. (2010). *Hagar Qim & Mnajdra Prehistoric Temples, Qrendi*. Malta, Heritage Books.
- WÖLFFLIN, H. (1964). *Renaissance and Baroque*, London, Collins, pp. 58-59.

## Website

- <https://timesofmalta.com/articles/view/valletta-has-a-lot-of-stories-to-tell-piano.242261> Accessed 2020-7-16.
- <https://www.youtube.com/watch?v=pLR5rQdd1PI> Accessed 2020-7-16.



## Contemporary Spoliation: Productive Reuse in Francesco Venezia's Projects

**ANNETTE CONDELLO**

Curtin University, Perth

### Abstract

*From the mid-1970s onward, Neapolitan architect Francesco Venezia generated intriguing reuse projects, in and out of sync with other postmodernists of his era, and his writings on 'architectural spoils' are most influential today when regenerating cities. Venezia's work, such as Lauro Square (1976), critically interrogates Naples' pre-Christian palimpsest as spaces of spolia. He embraces the constructed landscape and luxurious spolia of the antiquity of Egypt, Paestum and Pompeii. Additionally, he embraces the complexity of Naples' archaeological remnants and modern architectural history with the unveiling of hidden poetic qualities of their fragments within Le Corbusier's writing and sketches. This paper will expand on previous research on the writings and projects by Venezia, by tracing the modern and contemporary fragmentation within his designs. The paper will briefly look at Venezia's reuse projects at Caserta (2014) and Pompeii (2015), which present important arguments for establishing and interpreting the reuse of spolia between antiquity and the modern. Projecting a new understanding on architectural spoliation, by positioning the discussion outside mainstream postmodern discussions, it argues that Venezia's meaningful projects embrace the idea of palimpsest and that contemporary regenerating of city-landscapes contribute to producing environments that eliminate wasted spaces.*

### Keywords

Contemporary spoliation; spolia as luxury; regenerating Naples.

### Introduction

Spoils, as we know them today, are not stolen goods as such but architectural ruins. These also connote luxurious fragments, informing architectural compositions in the landscape. Traditionally, the use of spoils was associated with the arts of war. Various cultures captured them from battling cities, where they dispersed powerful gestures throughout numerous buildings, as a way of preserving significant moments of cultural significance. The powerful gestures of these fragments were designated as trophies, preserving memories. Some of these preserved memories were created from preceding fragments, from the so-called 'imperfect' buildings. Architectural spoil sources are derived from the Mediterranean modernist projects, destroyed buildings, the topography itself. These sources aid in creating contemporary architectural spoliation that inform how landscapes might be regenerated.

During the 1970s, the economic and social imbalances between Northern and Southern Italy pressured the demand for new urban configurations. These problems resulted in state commissions enabling certain architects to improve specific areas, notably the Milanese architect Vittorio Gregotti and Ludovico Quaroni, for example, participated in re-planning parts of Sicily and Calabria. The new town of Gibellina in Sicily in particular has provided other architects, specifically those architects involved in the 1980 Belice Laboratory, with ample material to appropriate fragments into new buildings.

In the late 1990s, I visited Burri's enigmatic landscape in Sicily's Belice Valley as well as the



old town of Gibellina, considered by many as one of Italy's ghost towns partly because American suburbanization simply does not seem to work there. In 1968, a strong earthquake shook Gibellina and killed hundreds of its inhabitants, turning the town into a quarry of destroyed fragments. As in many other cities in Italy damaged by natural catastrophes, wars, such as Naples during World War Two, or incompetent construction and these effects brought ruin to southern Italy's regional monumental heritage. Outlying cities developed into ghost towns. In the 1980s, a new town of Gibellina was rebuilt twenty kilometres away. Although the old town no longer exists, its buildings are covered with layers of concrete. 'The shattered houses were levelled to a uniform height, boxed in by wooden planking, and the white molten concrete poured into the mould' [Woodward 2001, 84] a well-preserved fragmentary landscape.

Over the course of more than two decades, I have researched the work and met with contemporary Neapolitan architect Francesco Venezia on a number of occasions in Naples, including Caserta. Elsewhere, I have connected Venezia's projects with the work of modern Italian-Brazilian architect Lina Bo Bardi [Condello, Lehmann, 2016]. Venezia won the 2019 Piranesi Prix de Rome for lifetime achievement. His entire oeuvre indeed embraces pre-Christian archaeology and modern landscape architecture informed by the Neoclassical and modern architects in unexpected ways.

Francesco Venezia first addressed the notion of the fragment in his Gibellina Museum design in Sicily, published in *Transfer and Transformation. The Architecture of Spoils: a Compositional Technique* (1985). This theoretical and practical technique is evident in his Lauro Square design (1973-1976) in Avellino, near Naples (fig. 1). Venezia's design of Lauro Square, sited outside Naples, behind Mount Vesuvius, shows a distorted perspectival fusion of both spoils and the trapezoidal form. What is construed in this particular example is the reference to the celebrated modern Casa Malaparte, located on the Isle of Capri, which in turn alludes to the Annunciata Church located on Lipari Island (Curzio Malaparte's place of Exile) Sicily. The *chthonic* implication, used as the spoliatory material presents an important genesis for Venezia's projects. His work relies on the incorporation of hidden modernist elements. The use of the trapezoidal staircase connecting to the open roof terrace could be interpreted as an assimilation of the spoliatory gestures of these two places, in which he juxtaposes them in relation to the open free plan of the spaces surrounding Lauro Square. Here one may perceive Venezia's inclusion of pre-Christian palimpsest of «expressive sediments made of sediments» [Venezia 1980, 325]. From this project onwards, Venezia developed 'the architecture of spoils' theme through a number of projects in Italy and other parts of Europe, the United States, including Australia. Such spoliatory projects have enabled Venezia to construct new platforms of meaning, which are important components relating to the contingent landscape.

To understand the components of the contingent topography, this paper argues that the discussion of spoliation centred on its contemporary presence, has been confused by inappropriate interpretations of the meaning and significance of fragmentation. A number of historical architectural examples will be discussed to suggest his valid fragmentary practice, in other words, the grounding of displaced cultural fragments (physical and gestural) in contemporary architecture. Such a practice is often derived from a critical reaction to the persistence of historical monuments and from the presence of the buried topography of towns and cities. The concern about the problem with modern and contemporary fragmentation was problematic for Venezia.



1: Francesco Venezia's Lauro Square project in Campania ([https://ladyfullmetal.files.wordpress.com/2015/10/sam\\_2631.jpg](https://ladyfullmetal.files.wordpress.com/2015/10/sam_2631.jpg)).

And in the case of Venezia's schemes, he has deliberately included the buried topography of Naples and its environs to appeal to the occupants in how they would use or sense these spaces.

### 1. Spolia as fragmentation, illusion, fusion

Some scholars [Ortelli 1984, Venezia 1985, Frascari 1991; Meier 2011] have discussed spoils as a category of fragmentation in relation to architecture. While others have discussed the implications of these fragments in Italy, and elsewhere. One of the unifying issues in these studies is the incorporation of plundered *spolia* in buildings [Wharton 1995, Brilliant, Kinney 2011]. The paradoxical relation between the words 'spoil' and '*spolia*' makes this study relevant, however, the literature relating to contemporary versions of the spoliation of architecture in Southern Italy is limited. The historical significance of the plundering of *spolia* was introduced in the ancient Roman era, the meaning of *spolia* was «an entirely modern one, based on a word from the realm of art historical terminology in architecture» [Brenk 1987, 103]. Although the entire Mediterranean basin hoarded *spolia*, the ancient Roman Empire in particular displayed a passion for the incorporation of coded meanings into its

architecture. Other cities of course left extensive remains, which were later transferred and reused in new structures, such as the Arch of Constantine in Rome (312-315), a renowned example of accumulative *spolia*. This process of hoarding, accumulating fragments within a permanent wall erected round a building (or near a quarry), rather than the sense of the accumulation of fragments hidden away for future use, continued through to the Middle Ages. Ancient *spolia* from various sources were prized and hoarded in architecture; the presence of a number of cultural sources in a single building.

George Hersey points out, for instance, that at ancient Paestum, south of the Bay of Naples, many terra-cotta statuettes of the goddess *Hera* were found buried in the earth around the Temple of Neptune [Hersey 1995]. These were returned to the goddess and this occurred on the site of the temple, or on the site where the new building was to be erected. For Hersey 'exuviae (spoils) had to be honoured so that the spirits of the dead would not trouble the victors [Aeneid, II.5ff., II.83ff.]. Trophies, like sacrificed victims, also involved reconstruction [Hersey 1988, 2-9, 20]. Clearly, there was some form of transferral of significance in *spolia* used in religious building. It is within this context that the buried 'trophies' within architecture must be understood.

Following on from Hersey, Annabel Wharton has described the 'space as spolia' as the public display of destruction [Hersey 1995, 99]. This type of space is evident as a trapezoidal or 'skewed' spaces, such as Venezia's Laura Square (1976) design. In terms of modern and contemporary fragmentation, Vesely notes that it is «like an unwanted guest, a by-product of the deep tendency in the evolution of modernity» (1996: 111). The incorporation of lost fragments prompts me to explore the reuse of luxurious fragments, preparing space as *spolia* of this absence, or as a mark of loss of the departed divinity in this paper.

The validity of the terms 'spoil' and '*spolia*' was not questioned after the Middle Ages, as they ceased to play an expressive part in architecture [Raff 1995]. «The Renaissance revered the antique monuments too much simply to plunder them, and the Baroque had little use for the material remains of the Middle Ages» [Raff 1995, 70]. One important factor is that both the Renaissance and Baroque eras appeared to have absorbed the *spolia* into an 'illusion.' Here the theory of the fragment changes. Architects opted for a more deviant measure of distorting space by using representation as a sign. Literal devices included overt decoration and unusual configuration which occurs in the complex staircase of the Sanfelice Palace in Naples by the architect Ferdinando Sanfelice, concealing past architectural styles [Gambardella 1993]. In creating masses of fragmentary confusion these building elements opened up new forms in architecture, affecting the built landscape.

By the late eighteenth and early nineteenth centuries, historians dismissed the term 'spoil' for it's being used indiscriminately. As Marco Frascari notes, «neoclassical critics gave a negative connotation to the[e] architecture [of spoils], calling it fragmentary» [Frascarini 1991, 23]. Similar to Kinney's suggestion of Vasari's sense of 'forlorn ruins,' Frascari's explanation of spoils as being fragmentary impactions or conceptually compacted entities is perhaps closely linked to a more apparent characteristic, the practice of 'demonstration.' Through illusion, fragmentation was eclipsed from the panoply of surviving Classical models into a controlled manner of disarray. The act of spoliation therefore creates architectural and landscape 'illusions', fused into new productive forms or 'convulsive solutions.'

## 2. Architectural Spoliation as 'Convulsive solutions'

In *Monsters of Architecture*, Marco Frascari elucidates the term 'the architecture of spoils'. «every architectural piece echoes other pieces into infinity, weaving the fabric of the text of

culture itself» [Frascari 1991, 22]. He argues that all these elements have meaning; they possess an appropriate method for manipulating architecture, in contrast to the post-modern puzzle of forms. In pursuing a discourse on the *architettura di spoglio*, I refer to 'monstrosity' (or distortion), which enables the construction of a meaningful architecture unified by specific detailing, 'the margins or joints,' which enable a passage of meaning [Frascari 1991, 22]. Discussing the derivation of the grotesque from the word 'demonstration,' Frascari argues that 'monsters' are conceptual juxtapositions of architectural figures, which reveal or demonstrate. His lucid analysis of the issue of demonstration analyses old and new concepts of bodily fragments in relation to the constructed world. He argues that «it is in the margins or joints that the misplacing of meanings produced by the spatial measure of the existing constructions become a physical expression of a meta-basis of a passage to the other in built form» [Frascari 1991: 45; and Tafuri 1987]. Frascari's interpretation of spoils is considered herein forming the basis to trace the shift in the transformation and reuse of other buildings, since «the building elements are compelling demonstrations of how we inhabit the world» [Frascari 1991, 89-109].

Manfredo Tafuri offers an insight into what I perceive as contributing to the idea of palimpsest as contemporary spoliation. He argues that the first generation modernists, such as Mario Ridolfi and Ernesto Rogers, evoked the gravity of history in a fragmentary manner. The gravity of unanalyzed works, preceding both classicism and modernism, forms the basis for an understanding of the contingent agendas between the fragmentary qualities of *trapezia*, or the skewed plans of building projects and their immediate sites. In re-constructing new grounds and buildings, the problem with the residue of architecture is a result of the 'crisis of fragments' [Tafuri 1989]. When Tafuri referred to the 'formal residue' of architectural works of the Roman School in the 1970's, he described them as being «tempered by angular, empty, distorted, and convulsive solutions» [Tafuri 1989, 122-23]. Venezia's architecture predetermines a quality of 'attentive appropriation.' This quality is manifested in his appropriation of cultural residuum; the deployment of the 'angular' produces 'empty' traces in his residual compositions.

Tafuri's reference to 'convulsive solutions,' could be ascribed to Venezia's commencement of his contemporary *spoliation* phase of works. A detailed image of the Gibellina Museum, demonstrating the old and new fragments, is placed on the cover of Tafuri's book *The History of Italian Architecture 1944-1985* (1989). This is evidence of his appreciation of transformative architecture. Tafuri denies the possibility of creating grand plans and utopias, and this cover presents the conflict of *spolia*, the interval between the old and new fragment, as an architectural summation of Italian architecture. This detail expresses visible separations between *spolia* that evoke the political fragmentation hindering construction in Southern Italy. The conflict of *spolia*, paralleling the absence of a stable cultural ground, resonates in Venezia's separation of fragments. His design process 'holds' a work apart, as an impacted construction process. This *Italian* architectural fragment follows Venezia's dictum: that the architecture of spoils should «separate[e] that fragment which belongs together, and [join] what was separate» [Venezia 1985, 103].

The divergence of interpretation parallels Vesely's discussion of the ambiguity of the fragment. In relation to the gestural configuration of a space, he suggests that it's «power depends entirely on the metaphorical articulation of the space. I am a little reluctant to accept his statement that communicative space generated by positive fragments [...] has the capacity to hold together a plausible solution and a series of possible ones» [Vesely 1996, 120]. Vesely further notes: «the fact that the process of restoration is often based on the

ambiguity of negative and positive fragmentation, that it has to be sometimes provocative and even violent should not surprise us» [Vesely 1996, 120]. This statement may apply to Venezia's works in the sense that they demonstrate positive and negative aspects of culture, fabricated into new spoliatory projects, as enigmatic fragments.

Raff has discussed the practice of spoliatory architecture in both historical and contemporary contexts. He compares the meaning capacity of this ancient practice with what he sees as the superficial assemblage or manipulation of elements in contemporary examples of fragmentary architecture including Venezia's Gibellina Museum. Raff disregards any positive resolution of this ancient practice in contemporary architecture, dismissing the practice as some post-modern *pastiche*. He overlooks the diverse meaning of Venezia's compositional technique of *spolia* in the museum. Raff contrasts these and earlier examples, in determining the meaning capacity of ancient *spolia*. The architecture of spoils is «a strangely superficial conception of the historic monument (preserving) only a part of an older building, often the facade, while the rest is demolished and replaced by a new structure» [Raff 1995, 71]. Despite his dismissal of Venezia's technique, he considers this work to be a «secular architectural relic» [Raff 1995, 71], one that takes up again the medieval process of *spolia*, previously rejected by neoclassicist critics as a culture of disembodied fragments.

### 3. Productive reuse as contemporary architectural spoliation

I would argue that Venezia's work is not fragmentary in the pejorative sense used by the Neoclassicists, but is an attempt to reconstruct a pertinent image of the ground. I consider Venezia's engagement in diverse modes of preceding buildings and other landscapes provide the anchorage for new platforms of architectural meaning. The museum clearly demonstrates the awareness of the problem of the transferred fragment, through this juxtaposition of old and new *spolia* within its interior/exterior walls. Out of these ambiguous fragments Venezia creates grounded constructions. As he has mentioned, certain pieces of material are selected from nature or from other buildings. Certain materials and ideas are transferred and 'attentively appropriated' into new contexts, rather than being merely manipulated into a *pastiche* of elements. Francesco Venezia makes references to the gesture of the *spolium* and trapezoidal spaces in many of his projects.

In terms of how his projects are articulated, Venezia alludes to 'aplomb' strategies by poetically describing what he refers to as a «compromised equilibrium» [Venezia 1989, 209]. He compares a frieze from the Temple E of Selinunte, Sicily, noting the oblique lines of the figures that made the tangle of imagery in each metope with Le Corbusier's 'elongated contours' in the Capitol of Chandigarh, India, and the complex at Firminy, France. Revealing its conflicting gestures, the metopes at Selinunte enabled Venezia to use this poetic idea: «a kind of opposition, of conflict took the form of narrative» [Venezia 1989, 209]. Venezia has integrated other projects by Le Corbusier as a way of encompassing the 'compromised equilibrium' of his buildings. Venezia analyses of Le Corbusier's projects and writings question the chthonic platform, which becomes a crypt, but one which cease to be a shelter. Venezia also questions the sketch of the Church of Tremblay (1929): «how could it be possible that a person attentive to the measure of all things could think about arranging the altar and the benches of a church in the bottom of a shaft, leaving an immense space totally useless» [Venezia 1988, 18-19]. In this way it is possible to determine the meaning capacity of gauging the physical topographical levels of the 'hallowed' ground of a particular project in its relocation. This 'hallowed' characteristic of the ground and its opposing settlements from different cultures are contrasted with previous displaced grounds. Sedimentary layers



comprised of remnant cultures become integrated with other buildings and create the space for consideration of the contemporary spoliation of his more recent projects, namely the Caserta Cathedral hypogea (2014) (fig. 2 and 3) and temporary pyramid at Pompeii (2015) (fig. 4) and other projects in Campania.



2: Caserta Cathedral hypogea and 3: pergola by Francesco Venezia (2014). Cistern of accrued ancient and modern sediments. Photos by: Annette Condello.

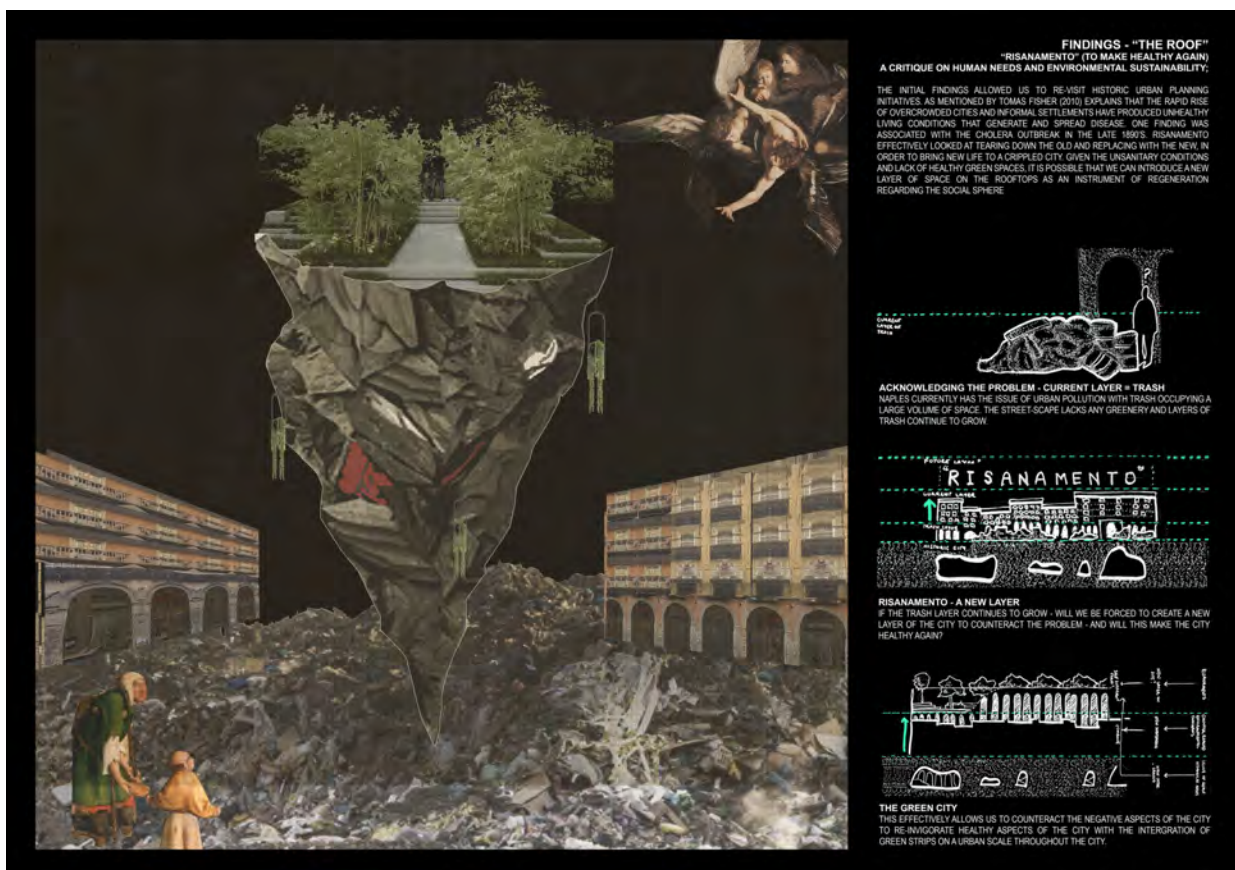
### Conclusion: regenerating spoliatory city-landscapes

When considering the regeneration of architectural spaces, Allen Weiss' book *Unnatural Horizons: Paradox and Contradiction in Landscape Architecture* (1998) raises an important awareness pertinent for today's landscape treatment. This is especially the case with respect to landscape's historical, modern and contemporary management. Weiss noted the frustrated management of *The Spoils of the Park: with a few leaves from the deep-laden note-books of a wholly unpractical man* (1882) pamphlet within American Landscape design Frederick Law Olmsted's Central Park design in New York in the context of Versailles, France. Rather than treating it as a forgotten and marginal discourse, Weiss discusses Versailles garden as a central park, central to landscape architecture discourse. Referring to Olmsted, Weiss notes that 'in 1857, eleven citizens of New York were asked to prepare for the transformation of a broken, rocky, sterile, and intractable body of land, more than a mile square in extent, into a public ground, to stand in the heart of a great commercial city. Olmsted's pamphlet was partly a report on spoils as public benefits that corrupted politics.

ANNETTE CONDELLO



4: Francesco Venezia's Temporary pyramid within the Roman amphitheatre at Pompeii (2015) ([https://divisareres.cloudinary.com/images/c\\_limit,f\\_auto,h\\_2000,q\\_auto,w\\_3000/v1441351538/js7rf8buug6bbyah3rqy/francesco-venezia-andrea-jemolo-stolen-from-death.jpg](https://divisareres.cloudinary.com/images/c_limit,f_auto,h_2000,q_auto,w_3000/v1441351538/js7rf8buug6bbyah3rqy/francesco-venezia-andrea-jemolo-stolen-from-death.jpg)).



5: Curtin University Masters of Architecture student project by Jayesh Soul (2020) from the 'Regenerating Naples' Design Studio run by Annette Condello; an experimentation with Francesco Venezia's spoliatory city-landscape.

There was «a relinquishment of the spoils of office in the proposed work» [Weiss 1998, 51]. What are the derivations of Olmsted's landscape spoliation? How did American land art affect the Italian environment in the 1970s and 80s, specifically through Alberto Burri's earth-insertion in Sicily?

A contemporary spoliatory practice has allowed Venezia to re-conceptualize his city or landscape intentions and attitudes toward pre-existent materials and sites to be regenerated. This type of practice has also necessitated him to clarify his own intention towards incorporating his regeneration process to ground objects. Contemporary architectural spoliation reveals the interrelation between material conditions and human aspirations, as evident in the author's 2020 'Regenerating Naples Design Studio' experiment (see figure 4), rather than simply manipulating the traces of the spolia as displaced 'compositional material'.

### Bibliography

- BRILLIANT, R., KINNEY, D. (2016). *Reuse Value: Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*, Oxon, Taylor and Francis.
- CONDELLO, A., LEHMANN, S. (2016). *Sustainable Lina: Lina Bo Bardi's Adaptive Reuse Projects*, Springer Publishers.
- CONDELLO, A. (2015). *Wilful forgetting: luxury, ethics and fascist architecture*, in «Archithese», n. 4.
- CONDELLO, A. (2003). *Architectural Spoils: Francesco Venezia and Sicily's spogliatoia*, in *Constructing Place*, ed. by Sarah Menin, London, Routledge, pp. 286-296.
- FRASCARI, M. (1990). *Monsters of Architecture: Anthropomorphism in Architectural Theory*, Rowman & Littlefield Publishers.
- GAMBARDELLA, C. (1993). *L'Architettura delle Scale: Disegna, teoria e tecnica*, Genova, SAGEP Editrice.
- HERSEY, G. (1995). *Essay in Mediterranean: A Cultural Landscape*, edited by G. Hersey, P. Matvegevic, Aperture Foundation.
- MARZO, M. (2018). *Francesco Venezia - L'azione del tempo*, in «Firenze Architettura», n. 21 (2), pp. 92-101.
- MEIER, H.R. (2011). *Reuse Value: Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*, edited by R. Brilliant, D. Kinney.
- ORTELLI, L. (1984). *Architecture of Walls. Francesco Venezia's Gibellina Museum*, in «Lotus International», n.42.
- RAFF, T. (1995). *Spolia - Building material or bearer of meaning*, in «Daidalos», vol. 58.
- TAFURI, M. (1989) *History of Italian architecture, 1944-1985*, London, MIT Press.
- VENEZIA, F. (2014). *Gli hypogea della cattedrale di Caserta/ The hypogea of Caserta Cathedral*, in «Domus» n. 982.
- VENEZIA, F. (1985). *Transfer and transformation: the architecture of spoils: a compositional technique*, in «Daidalos», n. 16, pp. 91-104.
- VENEZIA, F. (1980). *La medaglia e il suo rovescio*, in «Lotus International», n. 28.
- VESELEY, D. (1996). *Architecture and the ambiguity of the fragment*, in *AA The idea of the city*, edited by R. Middleton London, Architectural Association, pp. 109-21.
- WEISS, A.S. (1998). *Horizons: Paradox and Contradiction in Landscape Architecture*, Princeton Architectural Press.
- WHARTON, A.J. (1995). *Refiguring the Postclassical City: Dura Europos, Jerash, Jerusalem and Ravenna*, Cambridge, Wickham.
- WOODWARD, C. (2001). *In Ruins*, London, Chatto & Windus, p. 84.

### Interview

- CONDELLO, A. (2014). *Interviewed Italian architect Francesco Venezia in his studio in Naples*, (Video-recorded Friday 13th June - Unpublished).





## ***Risignificare l'Antico. Il valore del frammento nell'architettura di Francesco Venezia***

*Giving new meaning to the past. The value of the fragment in Francesco Venezia's architecture*

**FLAVIA ZELLI**

Universidad de Valladolid

### **Abstract**

*Il tema delle Architetture di spolio è presente nella produzione di molti architetti contemporanei, la cui attività si centra sul tema del frammento architettonico, spesso conservato in altro contesto rispetto alla propria condizione originaria.*

*L'architettura si genera così dall'archeologia, che diviene materia di progetto ed è riutilizzata fisicamente in modo trasposto.*

*Questo confronto diretto tra antico e nuovo, tra frammento e intero, genera un tempo inedito, basato sulle differenze e contemporaneamente sulla similitudine, coniugando così la permanenza dell'esperienza materiale e visiva trascorsa e la presenza dell'architettura contemporanea.*

*Il presente contributo si pone come obiettivo una lettura critica di alcune di queste architetture, che ricompongono i resti architettonici, ma anche e soprattutto i principi, le azioni costruttive e le memorie celate in essi.*

*The topic of Spolia Architecture is present in the production of many contemporary architects, whose activity focuses on the theme of the architectural fragment, often preserved in another context than its original condition.*

*Architecture is thus generated from archaeology, which becomes the subject of the project and is physically reused in a transposed way.*

*This direct comparison between old and new, between fragment and whole, generates an unprecedented time, based on differences and at the same time on similarity, thus combining the permanence of the past material and visual experience and the presence of contemporary architecture.*

*This contribution aims at a critical reading of Francesco Venezia's project for the Gibellina Museum, which recomposes the architectural remains of the San Lorenzo Palace, but also and above all the principles, constructive actions and memories hidden in it.*

### **Keywords**

Rovina, frammento, museo.

*Ruins, Fragment, Museum.*

### **Introduzione**

Il tema delle *Architetture di spolio* [Venezia 2016] è presente nella produzione di molti architetti contemporanei, la cui attività si centra sul frammento, spesso conservato in altro contesto rispetto alla propria condizione originaria, in modo da innescare una serie di relazioni inedite, fisicamente e temporalmente, tra il tutto e le parti.



FLAVIA ZELLI

L'argomento risulta essere centrale nella ricerca architettonica di Francesco Venezia che – parafrasando una sua stessa affermazione – si dimostra incline a tornare in modo quasi ossessivo su poche idee [Venezia 1990] tra cui brilla, per l'appunto, la rovina, ossessione in base alla quale interpreta e plasma in forma di frammento architettonico anche opere di recente edificazione.

In proposito, potremmo avvalerci di una riflessione di Manfredo Tafuri, contenuta in uno scritto sull'opera di Carlo Scarpa a Castelvevchio, per introdurre la questione.

Lo storico dell'architettura, riferendosi alla poetica soggiacente all'intervento dell'architetto veneto e specificandone l'appartenenza alla sfera della figura, afferma a continuazione: «Un frammento, se preso in senso proprio, parla sempre di un tutto irreparabilmente perduto. Per quanto esso si articoli, è a quel tutto organico, a quella pienezza, a quella sfericità ideale che il suo appartenere rinvia. In altri termini, il frammento – com'è stato già osservato – è di per sé stesso 'evento luttuoso'. Esso vive, ma rifiuta la propria autonomia, si pone in evidenza, ma insiste nel denunciare una nostalgia perversa per una totalità defunta, irrecuperabile» [Dal Co 1984, 81].

Ebbene, seppure traslata di contesto, questa frase potrebbe efficacemente essere posta a descrizione del Museo di Gibellina Nuova, realizzato da Francesco Venezia tra il 1981 e il 1987 per la conservazione dell'unica porzione superstite del Palazzo San Lorenzo.

Il progetto infatti focalizza la propria attenzione sul brano architettonico recuperato, che diviene il centro attorno al quale la nuova architettura si costruisce, in senso tanto fisico quanto metaforico.

L'edificio si genera così dall'archeologia, trasformando la rovina di cui è in possesso come materia di progetto e riutilizzandola fisicamente in modo trasposto. Il frammento di cui ci si appropria è altrettanto evocativo di un intero sito archeologico, arrivando ad essere anche più suggestivo per la grande attrazione che la mancanza genera, caricando l'unico elemento superstite di significati visivi e simbolici.

## 1. La Casa di Lorenzo

Ma facciamo un opportuno passo indietro, proprio per contestualizzare 'l'evento luttuoso' che si pone alla genesi dell'intervento, ovvero il sisma della valle del Belice del 1968, episodio particolarmente drammatico per il sud d'Italia. In tal senso, il progetto del museo si colloca all'interno dell'operazione nota come *Piano Belice '80*, finalizzato alla ricostruzione delle città interessate dal terremoto per mezzo di distinti interventi di restauro e valorizzazione cui parteciparono noti artisti e architetti.

Per la gravità della situazione in cui versava, l'antica Gibellina venne riedificata completamente, ricostruita *ex-novo* a circa venti chilometri dal luogo originario di fondazione, con il nome di *Gibellina Nuova*, pensata come una gigantesca musealizzazione a cielo aperto in perenne evocazione della tragedia vissuta.

A Francesco Venezia venne incaricata in quest'ottica la costruzione di un museo di arte contemporanea, ovviamente dedicato ad accogliere opere d'arte riferite al terremoto, che contenesse inoltre – protetto in uno spazio chiuso – l'unico resto sopravvissuto del neoclassico Palazzo di Lorenzo, trasportato nella nuova città e da sistemare come testimonianza di Gibellina Vecchia.

Come conservare, dunque, un elemento spiazzato rispetto alla propria condizione originaria?

L'architetto, in un'operazione assimilata a quella del palazzetto di Pio IV a Roma – anch'esso costruito riutilizzando elementi presenti *in situ* e inglobati nella nuova fabbrica – decide di includere la facciata fisicamente nel museo commemorativo della città, piuttosto che

contenerla dentro dello stesso o semplicemente di tenerla in piedi, come sembrava essere la richiesta della committenza [Buonfantino 1994, 64].

A tal fine, costruisce un parallelepipedo cavo di 40x10 mq composto da quattro muri perimetrali, che si ingrossano sul lato nord e est fino a costituire quasi due intercapedini, i cui spazi vengono usati rispettivamente come galleria per esposizioni temporanee di arte (a due piani) e zona di riposo e riflessione.

L'edificio progettato si presenta, all'esterno, piuttosto austero, dialogante con la città solo per mezzo di un muro e di un'esile apertura, sollevata ed indifferente al tracciato urbano: si tratta di una finestra, da cui si può vedere ma non accedere, richiamando l'inaccessibilità degli spazi propria dell'architettura del passato.

La fattura della fabbrica, seppure esternamente intonacata di bianco, introduce all'evocazione, richiamando il bugnato dei palazzi storici per mezzo dei grandi blocchi di pietra locale.

L'accesso si risolve attraverso un viale scavato e murato, che si snoda parallelo ad un giardino antistante incassato nella pendenza naturale del terreno, cui aderisce obbligando il visitatore a scendere per poi risalire allo scoperto.

All'interno, il reperto archeologico viene inserito nel patio che precede lo spazio culturale, chiuso e protetto, come da richiesta della committenza, dai muri di una corte interna ma – per la natura della stessa – senza perdere la sua vocazione di facciata.

## 2. Custodire il frammento

I resti superstiti del Palazzo di Lorenzo – portali e cornici – vengono inglobati tra le pietre che compongono il muro moderno, su cui sembrano galleggiare nella composizione architettonica contemporanea, pur essendo rimontati nell'esatta localizzazione e scala che avevano in origine nella perduta preesistenza.

La risposta data da Francesco Venezia a quello che inizialmente si presenta come un problema tecnico si riconnette in tal modo direttamente al tema delle *Architetture di spolio*.

È un'anastilosi ideale, quella realizzata dall'architetto, che ricomponi i resti architettonici, ma anche e soprattutto i principi, le azioni costruttive e le memorie celate in essa, in modo analogo a Dimitri Pikionis, a Carlo Scarpa o ai suoi contemporanei Rafael Moneo e Juan Navarro Baldeweg [Purini 2006, 7], ampliando la memoria che la sola ricomposizione del frammento avrebbe potuto trasmettere.

La pratica ricorda, appunto, l'architettura di spoglio propria di molte città, italiane e straniere, che impiegavano l'antico come cava di materiali, riutilizzando capitelli, fregi, rocchi di colonne e lapidi marmoree – oggi esclusivamente destinati ai musei – come elementi della nuova costruzione, che ne usciva nobilitata, rivitalizzando in contemporanea il reperto usato.

E infatti Francesco Venezia si riferisce alle pietre usate per la costruzione proprio in questi termini, affermando di aver avuto a disposizione due diverse cave di materiali: una, di ordine naturale, procedente dai bordi dei campi coltivati sul sito della vecchia Gibellina; l'altra, di ordine umano, costituita dalle pietre del Palazzo di San Lorenzo, smontate, numerate e trasportate sul sito della nuova costruzione [Venezia 1998].

Questo confronto diretto tra antico e nuovo, tra frammento e intero della fabbrica, genera un tempo inedito, basato sulle differenze e contemporaneamente sulla similitudine tra le due porzioni della fabbrica, la cui composizione annulla la distanza sia geografica che temporale, coniugando così la permanenza dell'esperienza materiale e visiva trascorsa e la presenza dell'architettura contemporanea [Gizzi 2008].

FLAVIA ZELLI

Esiste poi un altro tempo, altrettanto determinante per l'esperienza museale e evocativa della preesistenza, che si riferisce alle modalità della percorrenza degli spazi progettati, che utilizzano la rampa per creare una circolazione a spirale quadrata, che attraversa ripetutamente esterno e interno.

Addossata al muro di cinta, la rampa inizia un percorso ascensionale che permette di avvicinarsi ai resti del palazzo e sbirciare contemporaneamente attraverso strette fessure che non solo altro che giunti di dilatazione, progettati prevedendo l'alta sismicità del luogo. Una volta in quota, il passaggio ci trasporta all'esterno, su un balcone semicircolare localizzato nel lato corto, per poi immetterci nella loggia – da cui ammirare le campagne esterne – e infine riportarci all'interno della costruzione, nello spazio che l'autore chiama del 'riposo', una fessura tra due alte pareti a vela in cui riflettere [Venezia 1998].

Questi cambi costanti permettono che il progetto non si riduca al frammento di facciata che vi è stato trasferito, evocando allo stesso tempo la forma di percorrere l'antica città da cui esso proviene, generando in tal modo non una, ma molte memorie sovrapposte e intrecciate.

## Conclusioni

Francesco Venezia configura in tal modo un micro paesaggio, una città ricomposta all'interno del museo per mezzo della forma di sperimentarla, il cui percorso obbliga il visitatore a un preciso rapporto con il rudere che evoca un'intera vicenda urbana e collettiva. Tutto, a partire da un unico frammento.

La principale virtù dell'intervento risiede, dunque, nella sua capacità di valorizzare la memoria della città distrutta attraverso un simbolo che, invece di essere esposto come un ulteriore reperto del museo, mantiene la sua precedente entità di facciata, convertendosi in parte integrante dell'edificio, seppure protetto dai muri della corte interna, assolvendo così all'istanza conservativa imposta dalla committenza.

Francesco Venezia non costruisce un museo attorno ad un reperto archeologico: usa, questo reperto, lo ingloba e rimodella. È lo stesso elemento, certo, ma differente: ricordo del passato ma già futuro, in quanto parte di altro.

Come afferma lo stesso autore: «Indecifrabilità da un lato, strutturazione dall'altro – il materiale di *spolio* resterà sempre in un nuovo edificio come una cifra misteriosa dentro il corpo di versi scritti in una lingua familiare. Al di là delle ragioni pratiche, sono queste le attrattive dell'architettura di *spolio*: un sistema in cui l'ordine delle cose naturali è già trasformato in quello dell'architettura – e in una qualche misura alla natura è ritornato – entra in gioco in un'opera nascente insieme a un sistema in cui un'analoga trasformazione inizia ad attuarsi per la prima volta. Nella contaminazione tra quanto vi è di indecifrabile e per sempre muto, e quanto vi è di disponibile ad assumere infinite forme di struttura si gioca la "durata" stessa dell'edificio, il tempo che riusciamo a distendere tra il fossile e il vivente» [Venezia 1981, 76].

## Bibliografia

- ANGELILLO, A. (1994). *Verso una primavera siciliana?*, in «Casabella» n. 617, pp. 50-51.  
BUONFANTINO, F.F. (1994). *Francesco Venezia: la complessità delle stratificazioni*, in «ANANKE», n. 8, pp. 64-69.  
CASCIATO, M., MURATORE, G. (1985). *Gibellina: il Museo*, in «Annali dell'architettura italiana», Roma.  
CIORRA, P. (1992). *La breve primavera del progetto. Le mostre di Aymonino, Purini e Venezia tra nostalgia della città antica e nuovi linguaggi di architettura*, in «Il Manifesto, quotidiano». Venerdì 3 aprile, p. 13.  
ODDO, M. (2003). *Gibellina la Nuova attraverso la città di transizione*, Roma, Universale di Architettura.  
ORTELLI, L. (1984). *Architettura di muri, il Museo di Gibellina di Francesco Venezia*, in «Lotus» n. 42, pp. 120.

- PURINI, F. (2006). *Il frammento come realtà operante*, in «Firenze Architettura» n. 1, pp. 2-9.
- TIRONI, P.G. (1992). *Architetture in Sicilia di Francesco Venezia*, in «Casabella» n. 591, pp. 58-63.
- VENEZIA, F. (1993). *Architetture in Sicilia 1980-1993*, Napoli, Clean.
- VENEZIA, F. (2006). *Francesco Venezia: le idee e le occasioni*, Milano, Electa Mondadori.
- VENEZIA, F. (2007). *La ley de la cantera. La metamorfosis y la metáfora de la piedra*, in «Arquitectura Viva» n. 113, p. 25.
- VENEZIA, F. (1998). *L'Architettura, gli scritti, la critica. Documenti di architettura*, Milano, Electa.
- VENEZIA, F. (1981). *Il trasporto di un frammento*, in «Lotus International» n. 33, pp. 74 -78.
- VENEZIA, F. (1990). *Scritti brevi. 1975-1989*, Napoli, Clup.





## L'arte dello scarto

### *The art of waste*

**ANTONIO STEFANELLI**

Università di Napoli Federico II

#### **Abstract**

*L'esigenza pressante di nuove invenzioni nel mercato globale porta a disfarsi di prodotti apparentemente obsoleti, per andare alla ricerca forsennata di modelli sempre più moderni. Come l'homo consumens descritto da Zygmunt Bauman, non facciamo altro che accumulare rifiuti su rifiuti lungo le strade delle nostre città. Frank O. Gehry e Martino Gamper hanno fatto di questi scarti un tema preponderante dei loro progetti, rispettivamente in campo architettonico e artistico.*

*The pressing need for new inventions in the global market leads us to get rid of apparently obsolete products, to go in search of ever more modern models. Like the homo consumens described by Zygmunt Bauman, we constantly accumulate waste along the streets of the our cities. Frank O. Gehry and Martino Gamper have made these rejects a predominant theme of their projects, respectively in the architectural and artistic fields.*

#### **Keywords**

Scarto, ready-made, riuso.

*Waste, Ready-made, Re-use.*

#### **Introduzione**

All'indomani del secondo conflitto mondiale l'economia dei paesi più industrializzati ha attraversato un periodo di sviluppo senza precedenti, con un apparente diffuso benessere economico che ha fatto da propulsore per la ricostruzione edilizia dopo le distruzioni della guerra. Un'epoca fondata sul sistema del capitalismo industriale, sulla standardizzazione della produzione, sull'aumento delle ricchezze nazionali e la forza espansiva del modello americano, dà vita alla cosiddetta società dei consumi, che si caratterizza per la diffusione a livello di massa dei consumi secondari, superflui, ovvero non legati all'alimentazione o alla sopravvivenza. Si assiste a una sorta di 'democratizzazione del benessere', grazie alla quale ogni cittadino ha la possibilità di accedere a una buona parte degli oggetti sul mercato. Questa 'democrazia del benessere' prende avvio negli Stati Uniti negli anni tra le due guerre e si sviluppa nei Paesi dell'Europa occidentale a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta. L'offerta di beni cresce eccessivamente rispetto alla domanda dei consumatori e così i produttori ricorrono all'obsolescenza programmata e alle campagne pubblicitarie per indurre il più possibile gli utenti alla spesa. Nasce quello che Zygmunt Bauman definisce *homo consumens*. Nel suo lavoro *Vite di scarto*, il filosofo polacco invita a riflettere sulle dinamiche della civiltà consumistica, in cui sempre più rapidamente si è spinti a sostituire il vecchio con il nuovo, il quale garantisce un maggiore appagamento dei desideri: «gli oggetti utili e indispensabili di oggi, con pochissime eccezioni, sono i rifiuti di domani. Nulla è veramente necessario» [Bauman 2004, 120]. Con il passare degli anni, i prodotti obsoleti iniziano ad accumularsi a dismisura, andando ad occupare ampie parti di territorio da

destinare al deposito dei rifiuti. Fino al secolo scorso la cultura contadina ha visto quasi come un peccato religioso il mancato riutilizzo degli elementi di scarto; questi, piuttosto, erano da considerare come una fonte di risparmio e acquistavano un valore economico e morale.

Durante il XX secolo numerose correnti dell'avanguardia artistica, tra cui il Dadaismo, si sono interessate agli oggetti ordinari. Marcel Duchamp, uno dei maggior esponenti del movimento, ha dato vita al principio del *ready-made* con la sua opera più rivoluzionaria: *Fontana*. Duchamp seleziona un oggetto comune e lo trasfigura, liberandolo dal suo significato d'uso, proponendolo al fruitore con un nuovo titolo e in una nuova visuale. L'artista francese afferma infatti che non ha importanza se Richard Mutt abbia o meno realizzato con le proprie mani l'*Orinatoio*, conta il processo di analisi e selezione dell'oggetto. Per Duchamp il senso dell'arte infatti sta proprio nella scelta, ossia nell'uso dell'intelletto; tutto, quindi, può essere arte, basta riuscire a essere liberi dagli schemi imposti dalla società borghese e osservare la realtà con altri occhi.

Attraverso la sua opera l'artista rivaluta l'oggetto e con esso il concetto di scarto. Insieme a Duchamp altri autori hanno indagato questo tema, offrendo differenti e plurimi modi di re-interpretare gli oggetti comuni, al fine di mettere in luce aspetti propri della società contemporanea. In architettura nella seconda metà del Novecento risalta, in particolar modo, la figura di Frank Owen Gehry. L'architetto, nella prima parte della sua carriera, preleva dalla periferia delle città americane elementi usuali per incorporarli nelle sue architetture, importante in tal senso è la casa progettata in California per la sua famiglia. Nel campo del design, invece, una figura interessante è quella dell'italiano Martino Gamper, che ha portato al centro del dibattito internazionale il tema del riciclo degli oggetti d'uso quotidiano con la sua ricerca dal titolo *100 chairs in 100 days*. Entrambi gli autori fanno proprio il concetto del *ready-made* espresso da Duchamp ad inizio secolo e utilizzano lo scarto al fine di evidenziare le problematiche della società del loro tempo.

### 1. Gehry House: metafore di un set

Una delle prime e più importanti opere architettoniche legate al tema dello scarto è la casa che Frank O. Gehry progetta per sé e la sua famiglia. Nel 1977 la moglie Berta acquista una piccola abitazione vernacolare in un sobborgo di Santa Monica, nella contea di Los Angeles: un'occasione per l'architetto per rivoluzionare il modello della residenza unifamiliare americana in California.

Siamo a cavallo tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta, in una città in cui tutto, «incluso il costruito, è in continuo movimento [dove] il cambiamento costante favorisce un clima di assoluta libertà di norme, al punto da poter dire che Los Angeles è il paradigma della mancanza di norme, la prova del fatto che la più alta delle convenzioni è la mancanza delle stesse, la *non convenzione*» [Moneo 2005, 212]. È opportuno sottolineare, inoltre, come «l'importanza dell'effimero in questa città, la coscienza del carattere transitorio e volatile di tutto ciò che ci circonda, un certo senso di obsolescenza, [sia] più portato al consumo che a una visione teleologica e finalista dell'universo. Si potrebbe giungere a dire che mortalità e mobilità sono termini complementari» [Moneo 2005, 212]. Tutte queste caratteristiche, appartenenti al mondo della cinematografia e in particolare alla città di Los Angeles, si riversano in ogni aspetto della vita quotidiana, trasformando l'intero territorio in un continuo set.

Gehry accetta e comprende a pieno il contesto storico, sociale e culturale in cui opera e decide di intervenire non per contrasto ma per analogia, riflettendo i caratteri costruttivi della città di Los Angeles e adeguandosi alle esigenze di un mondo che vive di apparenze. In

primis rimuove completamente il rivestimento interno della vecchia casa, mettendo a nudo la struttura portante in legno con travi e montanti a vista (qui si può notare l'influenza di Rudolf Schindler, in particolare di Casa Albert van Dekker a Canoga Park del 1940); poi, avvolge la preesistenza con un nuovo fabbricato a forma di U realizzato interamente con la tecnica del bricolage, astraendo frammenti del caotico ambiente urbano [Curtis 2006, 662]. In questo modo il presente e il passato si fondono e acquisiscono un'inedita qualità linguistica attraverso la loro ibridazione. Nasce una nuova modalità di architettura, d'avanguardia e anticlassicista: «Gehry cita il passato e lo avvolge, conservando l'originale, a differenza dei classici architetti postmoderni che riprendono gli ornamenti e gli ordini dell'architettura tradizionale, ma senza la tecnica o l'ordine sociale in cui erano iscritti» [Gamarra 2007, 7]. Gehry realizza un'opera iconica che si pone in netta opposizione all'imperante accademismo e alle architetture tetragone dei suoi contemporanei, le quali non sono pensate per accogliere aggiunte o sottrazioni, ma sono schiave di norme e costrizioni. «Permettendo al tempo [...] di entrare nella concezione stessa dell'edificio, lo trasforma da oggetto statico in un campo di potenzialità. L'affermazione tradizionale pronunciata in merito alle opere 'moderne', vale a dire che esse sono il più possibile 'del loro tempo', implica anche il suo contrario, il loro annullamento ad opera del trascorrere stesso del tempo. È probabile che il desiderio di rappresentare l'essenza di un periodo storico particolare produca uno scarso documento del proprio tempo piuttosto che un esempio atemporale dell'arte del costruire» [Dal Co 1998, 17]. Riprendendo le parole di Umberto Eco, possiamo definire la residenza della famiglia Gehry un'opera 'aperta' in cui l'autore «anziché subire l'"apertura" come dato di fatto inevitabile, la elegge a programma produttivo, ed anzi offre l'opera in modo da promuovere la massima apertura» [Eco 2016, 36]. Questo aspetto dell'architettura come un organismo con una vita propria che con il tempo muta, insieme all'impiego non convenzionale dei materiali di scarto della società consumistica, dà forma a un particolare modo di vedere l'architettura che Gehry stesso definisce *cheapscape*. L'architetto canadese, infatti, preleva le cose più ordinarie dal loro posto familiare e le indirizza a nuovi scopi, mettendo in atto le pratiche tanto care alle avanguardie artistiche del XX secolo: il *ready-made* di Duchamp, la Pop Art, l'archeologia applicata al quotidiano del movimento Dada e il principio dell'assemblaggio cubista. In quest'opera, come in molte altre di questo periodo, Gehry recupera i materiali propri dell'industria, quelli di più largo impiego nelle costruzioni anonime che si addensano nelle città americane: utilizza l'asfalto stradale preesistente come pavimento per la zona pranzo; ricicla lamiere ondulate per il rivestimento esterno del nuovo corpo, destinate fino a quel momento solo a gli edifici industriali; utilizza la rete metallica associata a esili strutture, anch'esse in metallo, per dare forma ai parapetti del piano superiore. Tutti questi sono strumenti che permettono all'architetto di «configurare spazi virtuali e fantasiosi, che non contengono nulla e definiscono involucri che non proteggono. [Le reti in ferro] sono metafore di quegli appezzamenti di terreno, informi e residuali, [...] che è possibile vedere ovunque nelle città americane, quali immagini dello squallore del vuoto» [Dal Co 1998, 50].

Il tema del *cheapscape* si insinua dai fronti esterni dell'edificio agli spazi di vita interni, fino agli oggetti d'uso quotidiano come nel caso delle *Easy Edges* e delle *sedie da regista*. Le prime, pensate tra il 1969 e il 1973, nascono con l'obiettivo di denunciare l'ottusità dei luoghi comuni che limitano l'impiego di determinati materiali e di dimostrare come le cose più consuete, come il cartone, possano entrare a far parte del mondo del design e dell'architettura. La scelta di inserire le sedie da regista nella zona pranzo, invece, nasce dalla volontà di trasformare l'intero spazio in una sorta di set hollywoodiano, sottolineando ulteriormente i principi alla base del progetto, quali la precarietà dell'esistente e l'incessante

mutamento dello spazio. La sensazione di provvisorietà oltre ad essere avvertita dagli spettatori passanti è sentita anche dalla moglie stessa di Gehry che afferma di non avere mai avuto la certezza che suo marito avesse finito il progetto. «Ogni evocazione dei caratteri di stabilità, compiutezza e decoro che tradizionalmente un'abitazione suburbana tende a comunicare, è esclusa: l'altro, che indifferenziatamente viene impiegato nelle anonime costruzioni utilitaristiche della città, entra a far parte del panorama di una sovvertita domesticità» [Dal Co 1998, 49].

La casa è, quindi, un vero e proprio laboratorio che risponde ad un bisogno di continui mutamenti, come avviene nel *Merzbau* di Kurt Schwitters. L'artista tedesco nella sua opera ad Hannover, ricicla gli oggetti consumati, considerati veri e propri scarti della società del suo tempo, mettendo in atto un rivoluzionario *ready-made* con articoli che hanno già vissuto una storia. Ma mentre il *Merzbau* occupa e travolge dall'interno un'abitazione, Gehry progetta per la sua dimora nuovi volumi che modificano l'edificio dall'esterno. Nonostante le diverse modalità espressive, entrambi gli autori pongono analoghe risposte all'anonimato della residenza borghese e ai vuoti valori della loro quotidianità.

È per questo che il progetto di casa di Gehry può essere considerato «una performance, che tende a durare quanto la vita» [Dal Co 1998, 48] in grado di rendere straordinario l'ordinario.

## 2. Martino Gamper: sostenibilità e design

Negli anni più recenti, il concetto di scarto nel campo della progettazione ha assunto diversi significati e ha messo in discussione nuovi aspetti della società contemporanea. Le generazioni dell'ultimo secolo sono le prime a produrre quotidianamente scarti: fino a due secoli fa l'idea stessa di rifiuto non esisteva, poiché tutto veniva in un certo qual modo riciclato, riusato e/o trasformato. Circa cento anni fa era impensabile uscire dalle proprie dimore carichi di scatoli pieni di oggetti obsoleti da dover smaltire; oggi invece è diventata la regola di una società che costantemente crea per distruggere, che non riflette sul valore dell'oggetto usato, favorendo il consumo e lo spreco. Lo scarto ben presto è diventato un problema sociale sia per l'inquinamento che provoca, sia per la perdita di materiale che viene gettato via pur essendo ancora efficiente.

È da queste condizioni storiche e sociali del XXI secolo che muove i suoi passi Martino Gamper. Poco più di dieci anni fa, il designer ha avviato in territorio anglosassone il progetto *100 chairs in 100 days*, esposto a Londra nel 2007, alla Triennale di Milano nel 2009 e nel 2019 (in occasione della mostra *Broken Nature: Design takes on human survival*) e allo Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco, nel 2010.

Per circa due anni Gamper ha raccolto sedie scartate e abbandonate lungo le strade della città di Londra o dalle case di amici, con l'obiettivo di indagare le potenzialità del loro utilizzo attraverso la realizzazione di nuovi oggetti capaci di fondere insieme gli elementi stilistici e strutturali delle diverse sedie recuperate. Attraverso l'uso di questa tecnica ibrida, l'artista mette in dubbio l'idea che ci sia una superiorità innata nel pezzo unico, dimostrando quanto sia difficoltoso giudicare un progetto in maniera oggettiva. Come afferma lo stesso Gamper, egli auspica che il progetto stimoli una nuova forma di pensiero progettuale e provochi il dibattito sul valore, la funzionalità e l'adeguatezza dello stile di alcune tipologie di sedie. Sebbene l'approccio progettuale di ogni pezzo prodotto da Gamper possa sembrare spontaneo e improvvisato, ogni oggetto ha richiesto una profonda e attenta conoscenza della storia del design. La metodologia seguita risulta l'elemento chiave dell'intera operazione, e insieme ad essa risultano cruciali il processo di fabbricazione e di produzione con i suoi vincoli e l'imperfezione degli oggetti finali. Nelle realizzazioni di Gamper giocano un ruolo

fondamentale le restrizioni auto-imposte dallo stesso artista: la reperibilità dei materiali, lo stile delle sedie trovate e il tempo a disposizione di soli cento giorni per realizzare l'intera collezione. In queste composizioni si fondono scuole stilistiche ed elementi strutturali diversi, in originali ed unici *pastiche*. I limiti di tempo e di risorse per il designer rappresentano una chiara metafora della società in cui viviamo, e sono un riferimento a una delle più grandi preoccupazioni del nostro tempo: la sostenibilità ambientale. La tendenza a disfarsi di prodotti anche se ancora funzionanti, la ricerca forsennata di modelli sempre nuovi o in stile più moderno, sono aspetti indagati da Gamper come critica nei confronti del sistema globale. È importante sottolineare il rilievo sociale che, secondo l'autore, assume il design nello scenario contemporaneo. La società del rifiuto che consuma e scarta, potrebbe generare un vero e proprio corto circuito e quindi è fondamentale che tutti iniziamo a fare il nostro gioco in questa importante partita.

## Conclusioni

«L'operazione di alterare l'originale è un modo per conservare la memoria, memoria che non è mai l'immagine fissa di qualcosa appartenente al passato, un fotogramma immobile; la memoria è sempre il ricordo del ricordo, che può non essere preciso o fedele all'evento generatore, perché la memoria è un materiale del progetto, non è un'icona fissa, ma la sostanza con cui costruire il racconto di noi stessi. La memoria è a sua volta un progetto che usa il passato per costruire l'immagine del futuro» [Giardiello 2017, 44]. Gehry e Gamper hanno usato parole del passato per riscrivere nuove storie e arricchire di significato il linguaggio dell'architettura contemporanea.

I due casi selezionati non hanno l'intenzione di esaurire il tema oggetto di questo scritto, ma rappresentano due nobili esempi di una prassi abbastanza diffusa. Negli ultimi decenni molti artisti, designer e architetti hanno affrontato la questione dello scarto con lo scopo di evidenziare importanti questioni, come i LOT-EK con l'esperienza dell'*UrbanScan* e lo Studio Formafantasma con *Ore Stream*.

Lo studio di architettura LOT-EK, fondato da Ada Tolla e Giuseppe Lignano a New York, ha dato il via a *UrbanScan*, un processo di osservazione della «"natura artificiale" [...] un fenomeno "paranaturale" irrefrenabile, di cui architetti e designer sicuramente non fanno parte. Sono oggetti, figure, "concetti infrastrutturali" che si sovrappongono alla natura e alla città in modo estremamente caotico e spontaneo» [Giardiello 2009, 35]. Da questo intenso lavoro gli stessi architetti hanno tratto il *leitmotiv* dei loro progetti: hanno riutilizzato container abbandonati, usandoli come veri e propri mattoni da costruzione e riscoprendone così il valore estetico e culturale.

I progetti dello Studio Formafantasma, fondato da Andrea Trimarchi e Simone Farresin, lavorano sul rapporto che esiste tra uomo e natura, portando all'attenzione del pubblico il tema della sostenibilità. Sia nell'esposizione della Serpentine Galleries a Londra del 2020 che in *Ore Streams*, presentato alla Triennale di Milano nel 2019, il riciclo è l'elemento cardine di tutto il progetto. I mobili creati per *Ore Streams*, commissionato dalla NGV Triennial di Melbourne, approfondiscono il tema delle 'miniere di superficie' e riflettono sul complesso ruolo svolto dal design nella trasformazione delle risorse naturali in prodotti. Gli arredi sono realizzati con metalli e componenti elettronici riciclati, partendo dalla consapevolezza che nel 2080 le maggiori riserve di metallo al mondo non si ritroveranno più nel sottosuolo, ma in superficie. L'industria elettronica, infatti, produce una quantità di rifiuti destinata a crescere costantemente nei prossimi anni: solo il 30 per cento di questi prodotti viene trattato in adeguati centri di riciclo, mentre la restante parte viene esportata nei paesi in via di sviluppo



dove i pezzi vengono disassemblati e i componenti tossici smaltiti in maniera del tutto inadeguata.

Quanto esposto ci aiuta a capire come la rilettura del passato, attraverso la sensibilità del contemporaneo, possa raccontare nuove storie, inducendo a una riflessione sulle risorse a disposizione, sul nostro futuro e sul mondo in cui viviamo. Le esperienze riportate sono un invito a rivolgere maggiore attenzione allo scarto, ai rifiuti, perché come canta Fabrizio De André è da lì (dal letame) che, spesso, «nascono i fiori».

### **Bibliografia**

- CURTIS, W.J.R., (1982). *Modern architecture since 1900*, London, Phaidon Press Limited.
- DAL CO, F., FORSTER, K.W., ARNOLD, H.S. (1998). *Frank O. Gehry. Tutte le opere*, Milano, Electa.
- ECO, U. (2016). *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani.
- GAMARRA QUINTANILLA, G. (2007). *El Gehry De Jameson. De la Gehry House de Santa Monica al Museo Guggenheim-Bilbao*, in «Riff Raff. Revista de Pensamiento y Cultura», n. 33, pp. 109-120.
- GIARDIELLO, P. (2009). *Smallness. Abitare al minimo*, Napoli, Clean Edizioni.
- GIARDIELLO, P. (2017). *Nel/Sul. Frammenti di una ricerca impaziente*, Siracusa, Letteraventidue.
- MONEO, R. (2005). *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*, Milano, Mondadori Electa, pp. 211-253.
- BAUMAN, Z. (2004). *Waste lives. Modernity and its Outcasts*, Cambridge, Polity Press (Trad. it, 2004. *Vite di scarto*, Roma-Bari, Editori Laterza).

### **Sitografia**

- [https://www.domusweb.it/it/progettisti/frank\\_gehry.html](https://www.domusweb.it/it/progettisti/frank_gehry.html) (giugno 2020)
- <https://www.domusweb.it/it/arte/gallery/2020/03/30/formafantasma-dialogo-sulla-mostra-cambio-alle-serpentine-galleries-di-londra.html> (luglio 2020)
- <https://www.martinogamper.com/project/a-100-chairs-in-a-100-days/> (luglio 2020)
- <http://www.rai.it/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-ae3eeeaf-8e3b-4c39-8b82-8656776a2de9-cinema.html> (luglio 2020)

## **Comporre il palinsesto. Letture metodologiche nel progetto contemporaneo** *Compose the palimpsest. Methodological readings in the contemporary project*

**CORRADO CASTAGNARO**

Università della Campania Luigi Vanvitelli

### **Abstract**

*Il nostro territorio stratificato è ricco di segni, tracce, reperti, elementi riconducibili ad epoche e tecniche costruttive lontane dal nostro tempo. Il contributo presenta una riflessione, attraverso l'utilizzo di casi studio, su modalità d'intervento in contesti storicizzati focalizzando l'attenzione sull'importanza di proseguire il segno del nostro tempo, di costruire nel costruito e di analizzare un confronto tra differenti modi d'intendere e reinterpretare in chiave contemporanea il tema del frammento. Si propone di individuare approcci e metodologie in grado di stabilire forti relazioni con il patrimonio architettonico, capaci di rivitalizzare e ricucire parti ed elementi nella sovrascrittura della città.*

*Our stratified territory is full of signs, traces, finds, elements that can be traced back to eras and construction techniques far from our time. The essay presents a reflection, through the use of case studies, on intervention methods in historicized contexts, focusing on the importance of continuing the sign of our time, of building in the built and of analyzing a comparison between different ways of understand and reinterpret the theme of the fragment in a contemporary way. The aim is to identify approaches and methodologies capable of establishing strong relationships with the architectural heritage, capable of revitalizing and stitch together parts and elements in the overwriting of the city.*

### **Keywords**

Frammento, sovrascrittura, memoria.

*Fragment, overwrite, memory.*

### **Introduzione**

La forma urbis delle nostre città è sedimentazione non solo dello spazio costruito per la collettività, ma anche dell'insieme di valori materiali ed immateriali che caratterizzano la nostra cultura. Le forme storiche della città costituiscono la memoria identitaria degli abitanti e rappresentano la linfa che alimenta i modi di vivere, di relazionarsi, di pensare e di progettare il futuro. Nei secoli, parti di territori più o meno estesi ed articolati, attraverso operazioni di *modificazione* [Gregotti 2018] e aggiunte puntuali capaci di risignificare e valorizzare, strade, piazze, edifici e porzioni di territorio, si sono sedimentate e stratificate con interventi che hanno definito un senso nuovo per la collettività.

La storia dell'architettura ha visto per secoli costruire edifici sulle rovine e sulle fondamenta di opere precedenti, utilizzando questi materiali con differenti modalità. Talvolta la stratificazione della città, legata più specificatamente alla costruzione dell'edificio, è capace di evocare immagini straordinarie di continuità dell'opera umana: si pensi ad edifici come il Palazzo Orsini di Baldassarre Peruzzi, realizzato sulle rovine del Teatro Marcello a Roma, al Duomo di Siracusa realizzato sul Tempio di Athena (fig. 1) o alla Cattedrale di San Procolo a Pozzuoli edificata sul cosiddetto Tempio di Augusto, veri e propri capolavori architettonici che

CORRADO CASTAGNARO

conservano una commistione di linguaggi e momenti storici in perfetta armonia l'un l'altro che rafforzano la possibilità di continuare a scrivere il territorio e l'architettura come un palinsesto. Immagini straordinarie capaci di connettere e di combinare mondi ed epoche differenti e distanti, con eleganza, raffinatezza e una semplicità tale da sembrare parte di un corpo unico.

Altre volte la cosiddetta *spoliatio* avviene attraverso il ricollocamento di elementi e frammenti, incastonate in parti di edificio; le pietre antiche divengono materiale di reimpiego. Questo contributo intende soffermarsi, più che sull'oggetto architettonico realizzato, sulle azioni e sulle ragioni che hanno spinto a determinate scelte compositive e progettuali, in cui la capacità di relazionarsi con tematiche del frammento, del riutilizzo di materiali del passato, radica alcune architetture a tempi e luoghi definiti.

La finalità del contributo è quella di analizzare il senso di alcune scelte consapevoli, ponendo l'accento e l'attenzione sul significato del progetto più che del risultato, soffermandosi sulle scelte di soluzioni più ardue e articolate rispetto ad una semplice operazione di tabula rasa.



1: Cattedrale di Siracusa, la sovrascrittura del palinsesto.

## 1. Il tema del riutilizzo, il frammento come materiale da costruzione

Il tema del frammento è molto sentito in ambito architettonico, declinato nella teoria e nella prassi in diverse modalità, racchiude al suo interno complessità e contraddizioni legate a diverse sensibilità e condizioni. Nella storia dell'architettura si riconoscono diverse modalità di azione e scrittura delle fabbriche e del territorio. Per sua natura intrinseca ed etimologica il frammento è associabile ad un evento tragico, luttuoso, catastrofico. Frammento, dal latino *fragmentum* der. di frangere «rompere»: ciascuno dei piccoli pezzi di un oggetto che ha subito rottura o frattura. Il frammento in primis evidenzia e annuncia una violenza subita, una mutilazione. Un edificio che si 'rompe' è un 'fallimento' per l'umanità, un venir meno di uno dei caposaldi dei principi legati alla triade vitruviana *firmitas – utilitas – venustas*. La *firmitas*, nello specifico, può solo tentare di contrastare lo scorrere del tempo e gli episodi di denuncia della forza brutta della natura in eventi spesso catastrofici. Il valore simbolico che ci lega ad alcuni manufatti e conseguentemente ai materiali e alle parti che li compongono, viene amplificato nel momento in cui subentra una condizione nuova, mutazionale legata alla sua completa o parziale distruzione: il passaggio da edificio a 'rovina'. Le rovine, ricche e pregne di significati intrinseci, evocano il fascino e il rimando alla prefigurazione di un'unità formale ormai persa e che mai si potrà ristabilire se non commettendo una ricostruzione in stile che come sosteneva John Ruskin «è un danno peggiore della sua stessa distruzione».

Questo stato dell'arte (la rovina) dona un carattere ed un valore aggiunto a tutti i singoli segni che compongono la sua scrittura, nello specifico le sue parti, i suoi frammenti.

Il recupero ed il significato di questi elementi e di ciò che rappresentano, è fondamentale per comprendere alcune scelte e azioni progettuali che autonomamente e consapevolmente il progettista decide di adoperare: un meccanismo di rinascita, di riscoperta e messa in luce, volto a un fine nuovo, nobile, una seconda vita.

Il tema del frammento evoca ricordi e condizioni molteplici, suscita emozioni e riflessioni profonde in chi opportunamente li interpreta e colloca in un progetto compositivo e in chi li fruisce attraverso l'opera.

Il frammento si declina nella contemporaneità in diversi modi connessi all' approccio progettuale ed al suo messaggio evocativo. Se ogni scelta compositiva di per sé dovrebbe essere associata e legata a un rimando, un significato; ancora più, un gesto 'potente' come incastonare e trasportare un elemento di un altro tempo, su una facciata contemporanea, è di grandissima forza evocativa e comunicativa.

Sebbene una visione classicistica e idealista discendente da Antoine Crisostome Quatremère de Quincy intende, la rovina una minaccia e il frammento una disfatta in quanto sottrazione dell' unitarietà dell'opera architettonica e segno della perdita di identità, dall'altra si contrappone e sviluppa un filone di pensiero, molto più romantico, legato al fascino di queste trasformazioni fisiche connesse al naturale sviluppo del tempo e degli eventi, che restano impresse nelle pietre e nella materia.

Il frammento si presenta come realtà duale: «per un verso esso può testimoniare una integrità perduta, che pone il problema della sua ricostituzione o della sua accettazione, per l'altro il frammento può provenire da una costruzione mai terminata, nel qual caso può esprimere il desiderio che l'edificio di era parte venga ultimato o lasciato in una condizione di non finito» [Purini 2006, 2].

Lavorare in un contesto stratificato, connotato da molteplici segni, presuppone una sensibilità alla lettura, al valore delle tracce e alla reinterpretazione dei momenti che si sono succeduti; un'opportuna collocazione, interpretazione e riutilizzo di elementi/ frammenti in un progetto

contemporaneo può restituire una nuova lettura del palinsesto a tratti più evocativa della fabbrica stessa.

L'architettura di spolio, spesso è legata per sua natura a momenti ed eventi luttuosi. A seguito di una catastrofe, ad esempio un terremoto che comporta una distruzione parziale o totale di un organismo edilizio. Si è spesso portati a voler superare il lutto attraverso l'annullamento dell'evento, con una ricostruzione in stile. Com'era e dov'era. Non c'è errore più grande nel superare un lutto fingendo la rinascita di un oggetto e negando che l'evento fatale, sia mai successo. L'utilizzo dello spoglio e del frammento nel superamento dell'elaborazione del lutto, consente, attraverso la pratica del recupero di parti, di raccontare e immortalare l'evento rendendolo memoria collettiva e testimonianza dell'accaduto. Un approccio contemporaneo, molto più complesso e articolato della semplice *tabula rasa*, capace di valorizzare e fossilizzare la successione degli eventi connessi a gesti e azioni, e continuare la scrittura del palinsesto con un segno aggiuntivo chiaro e inequivocabilmente legato a un periodo storico.

Si tenta così di ricomporre un'immagine perduta attraverso analogie e rimandi a un qualcosa che era, c'era e non c'è più. Il materiale ritorna a vivere pregno e denso di significato nuovo.

Se la pratica del riutilizzo di elementi di spolio nell'architettura nel tempo ha trovato una consuetudine, nel reimpiego e riutilizzo di materiali da costruzioni, vuoi per ragioni tecnico costruttive, il continuare ad edificare con metodi analoghi attraverso l'utilizzo di muratura portante, vuoi perché si è sempre cercato un rapporto di continuità con la preesistenza, diverso è il discorso dopo l'avvento dell'industrializzazione e della modernità. Un po' la rottura con il passato, un po' i diversi mezzi tecnologici e le nuove tecniche costruttive che caratterizzano i tempi moderni, questa pratica 'di riutilizzo' nella contemporaneità è andata via via a scemare. In questo panorama si sono distinte alcune figure, che si sono confrontate con differenti modalità e scale di intervento, mantenendo un rapporto dialettico, con la preesistenza. Operazioni le cui relazioni con il tema dello spolio e della reinterpretazione di elementi del passato sono fortissime, attraverso il recupero e riutilizzo di elementi, materiali di pregio e non, in chiave contemporanea.

In questo scenario sono state selezionate tre differenti operazioni compositive e progettuali che raccontano modi di relazionarsi e di riutilizzare materia e tracce del passato, in una eterogeneità temporale di gesti e visioni. La ricchezza di messaggi custoditi all'interno di queste pietre, diviene valore aggiunto nel progetto di architettura, soprattutto se utilizzate in forme diverse da quella della ricostruzione in stile.

## **2. Il tema della memoria collettiva, il fissare un istante: Venezia a Gibellina**

Il *modus operandi* dell'architetto Francesco Venezia, in Sicilia è certamente emblematico della capacità e sensibilità del progettista di relazionarsi con il luogo. Il contesto temporale e sociale, imponeva una particolare attenzione e una risposta misurata ad un evento tragico come il terremoto del Belice che colpì Gibellina nel 1968. Nonostante ciò, non tutti hanno agito con la stessa sensibilità di Venezia. La sua visione poetica e composizione architettonica si concretizza nella capacità di dare forza espressiva ai materiali utilizzati, antichi e nuovi. Nel caso del museo a Gibellina nuova, i resti di un edificio tardo cinquecentesco il Palazzo di Lorenzo scampato alla distruzione del terremoto vengono opportunamente traslati e ricomposti secondo la configurazione originale del portale e incastonati all'interno della nuova facciata del museo, evidenziando relazioni intime e drammatiche. Questo gesto ha l'ambizione di coniugare differenti tempi e momenti nell'oggetto architettonico, donando alla nuova architettura la capacità di costituire una





2: Francesco Venezia, Gibellina nuova

memoria nuova, immortalando e scolpendo nella materia il momento drammatico come quello del sisma trasportato in un contesto di vita nuova. In questo caso l'importanza di lavorare con materiali di spoglio e frammenti interiorizza una temporalità che racconta una sconfitta, un evento catastrofico, rovinoso. «Tempo storico e sospensione del tempo, materia e astrazione intrattengono fra loro un pensoso colloquio» [Tafuri 1986].

La capacità di trasformare e recuperare queste pietre in un progetto contemporaneo dalla grande attualità, compositiva e spaziale è proprio il valore aggiunto che questi frammenti apportano al progetto di architettura. La scelta di ricreare una stanza a cielo aperto, così da decontestualizzarla dal nuovo centro abitato, enfatizza la percezione della facciata ad una distanza ravvicinata (fig. 2).

«Tale frammento si presenta contemporaneamente come reperto, accumulo di un punto di strati di memoria, di presenze dell'inconscio collettivo, testimonianza di uno sperimentale, momentaneo rapporto con il mondo; prova e tentativo, fatto da cui è possibile dedurre una serie di

considerazioni storiche, di contorni determinanti, di impossibilità, di negazioni e norme rispetto al circostante» [Gregotti 1996, 116].

Ancora in progetti come il piccolo giardino a Gibellina, la straordinaria articolazione spaziale, arricchita da asole, finestre e scorci visuali, porta il visitatore a scoprire e leggere la complessità degli spazi quasi a voler ricercare, al pari di una caccia al tesoro, la sequenza di materiali e parti recuperate e riutilizzate. Archi ricomposti ed incastonati nelle mura e frammenti di marmo fitomorfo sono elementi che donano una connotazione al progetto e costituiscono rimandi analogici alla memoria e il sentimento dei giardini arabi, normanni e siciliani enfatizzando la separazione e l'isolamento dal contesto limitrofo.

### 3. Il tema del reimpiego, relazioni perdute e astrazione figurativa: Pikionis ad Atene

Un intervento più datato, siamo agli inizi degli anni '50, ma ancora attuale per la modalità e la sensibilità in un contesto dal grandissimo rilievo archeologico, paesaggistico ed ambientale, è la risalita all'Acropolis di Atene realizzato da Dimitris Pikionis. «Non può sfuggire ad alcuno l'unicità di questo progetto fatto di pietre collezionate tra le macerie di varie epoche e



3: Dimitris Pikionis, Acropoli Atene.

collocate in composizioni sempre diverse da un vecchio architetto ed ai suoi pochi allievi» [Ferelenga 1999, 230]. Attraverso il recupero, riciclo di edifici e materiali «le macerie neoclassiche di una scuola demolita, una piccola chiesa preesistente» [Ferelenga 2014, 73] rinvenuti nel corso dello scavo o reperiti da depositi museali, egli dimostra una capacità di costruire un progetto contemporaneo quasi esclusivamente attraverso materiali antichi; la cui attualità e innovazione è legata soprattutto alla composizione astratta di frammenti lapidei, in grado di ricostruire rapporti e unitarietà attraverso l'impiego di segni capaci di ristabilire movimenti e relazioni perdute. Una ricerca che rimanda a conoscenze legate al campo delle arti figurative e ad opere di artisti come Klee e Kandinskij, dai quali Pikionis fu certamente influenzato. I frammenti 'nobili', composti e rimontati, si accostano a materiali edili o scarti di cava, materiali misti di varie epoche che nella figurazione di una nuova composizione, ricercano un dialogo meraviglioso tra passato e presente «che rinuncia ad ogni

citazione di superficie per giungere ad un'astrattezza densa di significati, grazie alla quale può essere salvata una memoria più sostanziale» [Ferelenga 2014, 71]. L'intento di Pikionis, si rivela chiaro nel voler saldamente legare l'intervento al luogo ed al tempo. È proprio con la dimensione temporale che il rapporto di questa azione progettuale trova una sintesi chiara ed indissolubile, marcando la capacità di esprimere una contemporaneità e un'attenzione verso la preesistenza nell'unicità dell'opera (fig. 3).

Il progetto si distingue per operazioni semplici, di ricucitura, di a-temporalità e soprattutto non di mimesi, dal grande valore compositivo e poetico.

#### 4. Il tema della sovrascrittura: Zumthor a Colonia

Il progetto di Peter Zumthor, rappresenta un caso emblematico di integrazione tra edificio contemporaneo e rovina. I resti della chiesa di St. Columba a Colonia in Germania, distrutta a seguito del bombardamento avvenuto durante la Seconda guerra mondiale, divengono spunto per una ricostruzione in loco a testimonianza del tragico evento e finalizzato ad accogliere nuovi usi e modi di vivere. I temi del 'lutto' e della memoria rappresentano una condizione che influenza le scelte del bando di concorso e del progettista. Nel 2003, a seguito di un concorso internazionale, vinto dall'architetto svizzero Peter Zumthor, inizia la costruzione del Kolumba Museum.



Il progetto mira a creare armonia tra le parti preesistenti e le nuove aggiunte, senza alterare alcun segno presente dei resti della chiesa, ambisce ad essere un ulteriore *layer* nella scrittura del palinsesto (fig. 4). Nessuna pietra è stata rimossa, l'edificio sorge sulle fondamenta della chiesa distrutta «ripercorrendo il profilo planimetrico della chiesa originaria, le pietre si intrecciano alla nuova muratura, a divenire un massivo paramento che declina ancora una volta in modo inedito il principio della stratificazione» [Dal Buono 2009].

Un'operazione massiva, che riprende l'utilizzo del mattone come materiale da costruzione con il quale edificare gli austeri progetti, un'omogeneità materica che pone in risalto i frammenti del corpo preesistente, che appaiono incastonati e scolpiti nella fabbrica. Un lavoro raffinato ed elegante, come poche sensibilità progettuali sono riuscite ad esprimersi nella storia dell'architettura contemporanea. Un intervento, privo di retorici rimandi a forme e figure del passato, composto da spazi emozionali e immersivi, capace di suscitare riflessioni e memoria attraverso i frammenti legati agli eventi trascorsi che si materializzano nel nuovo corpo.



4: Peter Zumthor Kolumba Museum, foto di Rasmus Hjortshøj – Coast.

## Conclusioni

Il titolo del contributo, comporre il palinsesto, vuole quasi essere un ossimoro. Se da un lato la stratificazione del palinsesto tende ad essere un processo 'naturale' non progettato, dettato dal susseguirsi delle azioni dell'uomo nel tempo non premeditate per una unità

CORRADO CASTAGNARO

compositiva, dall'altro abbiamo casi, come i tre analizzati in precedenza, dove l'attenzione nel conservare e collocare tracce della storia in un progetto nuovo è un atto consapevole e voluto pur intervenendo con differenti interpretazioni metodologiche. L'importanza di operazioni di architettura contemporanee espresse con l'utilizzo di materiali di spolio, di recupero o comunque utilizzando tecniche costruttive meno usuali rispetto alle contemporanee, consente un'affascinante continuazione della scrittura del palinsesto con progetti attuali, non di mimesi, densi e pregni di significati nuovi e rimandi a condizioni altre. Una sorta di progetto, della storia, dove l'importanza della trasmissione di un messaggio legato all'opera architettonica e ancor più al riutilizzo di materiali antichi combinati a materiali contemporanei, rappresenta una *contaminatio* antico e nuovo, frammenti di oggetti che incorporano come una metafora il luogo ed il tempo di un passato proiettato nel presente e nel futuro.

### **Bibliografia**

- GREGOTTI V. (1996). *Il territorio dell'architettura*, Milano, Feltrinelli.  
FERLENGA A. (1999). *Dimitris Pikionis 1887-1968*, Milano, Electa.  
FERLENGA A. (2014). *Le strade di Pikionis*, Milano, Lettera Ventidue.  
FERLENGA A. (1999). *Aldo Rossi*, Milano, Electa.  
RUSKIN J. (2016). *Le sette lampade dell'architettura*, Milano, Jaca Book.  
TAFURI M. (1986). *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Torino, Einaudi.  
VENEZIA F. (2006). *Francesco Venezia Le idee e le occasioni*, Milano, Electa.  
VENEZIA F. (2011). *Lezioni conferenze e un intervento*, Mondadori illustrati, Milano, Electa.  
ZUMTHOR P. (2014). *Buildings and Projects 1985-2013*, Zurigo, Scheidegger Und Spiess Ag Verlag.

### **Sitografia**

<http://www.architetturadi Pietra.it/wp/?p=2202> (luglio 2020)

## *Il reimpiego in Letteratura come in Architettura* *The reuse in Literature as in Architecture*

**CLOTILDE ASCOLESE**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*Da sempre la cultura architettonica ha dovuto confrontarsi con la preesistenza cimentandosi spesso in episodi di reimpiego. Allo stesso modo anche il mondo della letteratura ha nutrito se stesso misurandosi con scrittori o movimenti sperimentali che hanno reimpiegato generi e forme narrative che hanno spesso stravolto capisaldi della scrittura. Interessante è la volontà di voler trafugare il palinsesto letterario, rispolverando e modificando in chiave moderna tecniche, scritti e generi ormai quasi abbandonati nel dimenticatoio, con l'obiettivo di portare in salvo qualcosa che sta naufragando nel passato.*

*The architectural heritage has always had to compare with the previous one trying some kinds of reuse. In the same way, the literary field has enriched itself facing with the new forms of literary movements and experimental writers, who have reused genres and narrative forms, sometimes revolutionizing the foundations of fiction. It is interesting to note the will to regain techniques, works and genres of the literary production, that were sunk into the oblivion, dusting them off and modifying them in a modern way: the aim is to protect something which runs the risk of being forgotten.*

### **Keywords**

Reimpiego, letteratura, architettura.

*Reuse. Literature, architecture.*

### **Introduzione**

Rintracciare qualche racconto perduto, ormai privo di voce, per raccogliere qualche frammento, ormai senza casa. Reimpiegare per non dimenticare, per non abbandonare, per far sì che quei racconti non restino silenziosi e quei lacerti non restino per sempre cenere. Intervenire dunque su qualcosa di già compiuto, riportarlo alla luce adattandolo in un contesto del tutto nuovo. Questo è il concetto di reimpiego che potrebbe essere riconosciuto come uno dei fattori comuni dei due palinsesti, letterario ed architettonico. Come un lapicida del Medioevo che, animato da un profondo senso di continuità con le sopravvivenze del mondo antico, estrae da antiche costruzioni lacerti, li scalpella e li riplasma per incastonarli in nuove composizioni dal significato spesso assai diverso, così molti scrittori hanno 'trafugato' e selezionato frammenti, intervenendo su generi e tecniche letterarie differenti con la volontà di rinnovarli, superarli o stravolgerli per trasferirli nella modernità, e dare loro un nuovo significato.

Undicesimo secolo. Viene eretto il campanile in laterizio della Chiesa di Santa Maria Maggiore alla Pietrasanta, la più antica torre campanaria d'Italia e il lapicida, favorito dalla presenza in loco del grande tempio romano dedicato alla dea Diana, si sente autorizzato ad effettuare vere e proprie operazioni di spolio arricchendo la torre in maniera del tutto sgrammaticata. Impiegherà infatti, frammenti architettonici come cornici e mensole capovolte,



inserendole per lo più nei punti maggiormente sollecitati della struttura, alla base. Qualche secolo più tardi, nel bel mezzo delle ferventi attività presso la Scuola Siciliana, fondata dal lungimirante Federico II di Svevia, poeti e canzonieri si cimenteranno in studi e ricerche che daranno luogo alla metrica siciliana, la cosiddetta rima siciliana. Rima che arriverà anche nella lontana Firenze, tuttavia non nella sua versione originale, perché i copisti toscani del tredicesimo secolo, i cui manoscritti costituiscono l'unica testimonianza che di quelle poesie ci sia rimasta, ne modificheranno molte forme linguistiche, adeguandole alla pronuncia toscana. Motivo per cui tale rima siciliana, verrà chiamata imperfetta. Per quale motivo? Essa permette di unire in rima parole con terminazione in -ì ed -é oppure in -ù e -ò, ma siccome i copisti effettueranno una normalizzazione *sciacquando i panni in arno*, come dice Alessandro Manzoni modificheranno in questo modo: ad esempio *vidiri* e *diri* diventeranno *vedere* e *dire*; *usu* e *amoruso* si trasformeranno in *uso* e *amoroso*. A causa del diverso vocalismo tonico fra il siciliano che possiede solo cinque vocali toniche (i, è, a, ò, u) e il toscano che ne possiede sette (i, è, e, a, ó, ò, u), potrà accadere che, dopo un simile processo di toscanizzazione, due parole, che nell'originale siciliano rimavano correttamente (*vidiri/diri*), non rimassero più nella nuova versione (*vedére/diri*). Così a causa del prestigio di cui gode la Scuola siciliana, queste rime imperfette verranno accettate dai copisti toscani, quasi fossero una rottura della regola, e addirittura imitate dai poeti toscani e stilnovisti. Lo stesso Dante si serve saltuariamente di tale rima siciliana, come in questo esempio dove *venisse* fa rima con *tremesse*:

«Questi pareo che contra me venisse  
con la test'alta e con rabbiosa fame  
che si pareo che l'aerene tremasse» [Tornotti 2011, I, vv 46-48].

L'uso della rima siciliana si perde con Petrarca, pur riaffiorando talvolta, anche nella poesia dei secoli successivi, sotto forma di una sorta di 'sicilianizzazione' di alcune parole. Così potrà capitare che lo stesso Alessandro Manzoni faccia rimare un *nui* (sicilianizzazione di noi) con lui:

«Fu vera gloria? Ai posteri  
l'ardua sentenza: nui  
chiniam la fronte al Massimo  
Fattor che volle in lui  
del creator suo spirito  
più vasta orma stampar» [Rabozzi, Varanini, 1994, 144].

E se lo stesso Dante fa riferimento ad un modo di rimare che non gli appartiene per perfezionare le sue poesie, come possono altri poeti e scrittori non nutrirsi del suo infinito universo poetico? Nell'era moderna il suo nome è continuamente presente non solo sui banchi di scuola, ma anche nella vita quotidiana, diventando protagonista di canzoni, opere d'arte e scritti. Tra i più significativi imitatori danteschi troviamo in primo luogo Primo Levi che con *Se questo è un uomo*, al capitolo undicesimo intitolato *Il canto di Ulisse*, riporta numerosi frammenti del Canto XXVI dell'*Inferno* della Divina Commedia. Levi recita a memoria quel che ricorda del canto, traducendo i versi in francese al suo sventurato compagno di prigionia:

«Lo maggior corno della fiamma antica  
Cominciò a crollarsi mormorando,  
Pur come quella cui vento affatica.  
Indi, la cima in qua e in là menando  
Come fosse la lingua che parlasse  
Mise fuori la voce, e disse: Quando...  
.. Ma misi me per l'alto mare aperto.  
... Acciò che l'uom più oltre non si metta.  
Considerate la vostra semenza:  
Fatti non foste a viver come bruti,  
Ma per seguir virtute e conoscenza.  
Li miei compagni fec'io sì acuti...  
...Quando mi apparve una montagna, bruna  
Per la distanza, e parvemi alta tanto  
Che mai veduta non ne avevo alcuna.  
Tre volte il fe' girar con tutte l'acque,  
Alla quarta levar la poppa in suso  
E la prora ire in giù, come altrui piacque» [Levi 2005, IX]

Terzine dantesche recitate in un lager: anche l'autore si rende conto di quanto la cosa sia assurda, ma necessaria. Se l'Ulisse di Dante non merita di essere illuminato dalla grazia divina, l'Ulisse di Levi, catapultato in un luogo di sofferenza, è un appello alla dignità della ragione umana, è un appello alla memoria della vita passata e spezzata dei due deportati che la logica dello strumento nazista ha schiacciato in tutti i modi. Quale nuovo significato assumono le parole di Dante nello scritto di Levi? Queste diventano uno strumento per ritrovare se stessi in quell'abisso del nulla rappresentato dal campo di concentramento. Nel frattempo, se Levi ripesca i versi della Commedia con la speranza di salvarsi, a Pompei, Amedeo Maiuri dovrà fare i conti con quello che resta dopo i bombardamenti che hanno colpito l'area archeologica. Molto forte sarà la sua volontà di riparare i danni inflitti alla memoria collettiva, cercando così di salvare il salvabile attraverso il recupero di materiale in loco che verrà debitamente vagliato e portato in laboratorio per poter essere nuovamente riutilizzato nella fase di ricostruzione. Riportare alla luce elementi architettonici di gran valore smembrati e seppelliti sotto le macerie, è il movente che spingerà molti altri a riparare i danni di guerra. Come l'Ospedale Maggiore di Milano Cà Granda, gravemente danneggiato dai bombardamenti sulla città che vede in prima linea Liliana Grassi. Due sono le categorie di intervento previste per l'ospedale: la conservazione e il restauro di alcuni elementi (la facciata tardo settecentesca, uno dei bracci della crociera e un cortile settecentesco) attraverso il processo meticoloso dell'anastilosi con il recupero e la ricomposizione dei frammenti rinvenuti sotto le macerie e la progettazione *ex novo* di spazi e struttura ad uso dell'Università. Ricomporre lacerti per poter essere ricollocati anche con una nuova *facies* in situ. Più di sessant'anni dopo lo scrittore statunitense Dan Brown, con il suo *Inferno*, catapulta nuovamente il lettore nell'universo dantesco, nel Bel Paese, con le avventure ricche di suspense del professore di storia dell'arte, Robert Langdon. Brown oltre a concedere al lettore un excursus culturale di luoghi meravigliosi, ripesca nel *paradiso* dantesco il Canto XXV, più precisamente le prime terzine del canto, riportandone una fugace lettura grazie al suo professore. Canto che sarà di fondamentale importanza per avvicinarsi alla risoluzione di enigmi con cui il protagonista dovrà confrontarsi. Se per Levi le parole prese in prestito dal Sommo Poeta sono riuscite ad esprimere meglio la nostalgia di una vita

passata facendo affiorare l'identità profonda dell'io umano, salvando i ricordi, allo stesso modo di Maiuri con Pompei, per Brown hanno rappresentato un indizio per risolvere quella serie di enigmi e grattacapi che metaforicamente la società odierna somministra quotidianamente ad ogni individuo gettandolo nel vortice di una vita frenetica costringendolo ad attraversare girone dopo girone. Se Levi, Brown, Maiuri, Grassi hanno deciso di, reimpiegare frammenti e lacerti che ben si sono inseriti in nuovi discorsi e contesti diventati più pregnanti, nel 2015 lo scrittore Francesco Fioretti alza la posta in gioco proponendo un remake intero della Divina Commedia con la sua *Selva Oscura*. Si tratta di una riscrittura in prosa moderna del poema che denuncia tutta la volontà di permettere all'opera di proporsi e parlare ai nostri giorni. Adattare un'opera che ha attraversato sette secoli pur garantendo e conservando la sua autenticità. Attraverso gli occhi di un architetto si direbbe che il tentativo riuscito di Fioretti sia stato quello di calarsi in una delicata operazione di restauro, ponendosi dinanzi all'opera con atteggiamento di assoluto rispetto. Lo scrittore rende il poema un vero e proprio romanzo contemporaneo, eliminando *il velame dei versi strani* [Tornotti 2011, IX, vv. 63] adeguandolo per permettere una facile e diretta lettura, ma mai banale, rammentando costantemente che il fine ultimo del suo intervento è far tornare a splendere la spettacolare potenza dell'opera nella sua interezza. Si riporta un esempio:

«Per me si va nella città dolente,  
per me si va nell'eterno dolore,  
per me si va tra la perduta gente.  
Giustizia mosse l'alto mio creatore:  
mi fece la divina trinità  
(potenza, sapienza, primo amore).  
Come le cose che furon create  
prima di me, vivo l'eternità:  
lasciate ogni speranza, voi che entrate» [Fioretti, 2015, I, vv 1-9].

Come il Neues Museum di Berlino dove David Chipperfield conserva la parte principale del museo, che già durante la Seconda Guerra Mondiale venne quasi distrutto. Il risultato è uno spazio unico che fonde i cimeli storici dell'arte con una facciata che riprende il ritmo dei pieni e dei vuoti, il colore, ma i materiali sono completamente diversi, lasciando visibili i segni dei nuovi interventi come un disingannato racconto della storia dell'umanità. Il design del nuovo non è in contrapposizione, ma in continuità. Non si tratta di una mera imitazione quanto piuttosto un tentativo di rievocare la traccia passata attraverso elementi che ben si addicono ai resti ottocenteschi. È un omaggio alla storia e alla memoria. Lo stesso omaggio che qualche anno più tardi la scrittrice statunitense, Anna Todd farà con il suo romanzo intitolato *After* seguito poi dai sequel, rivolto prevalentemente ad un pubblico giovanile. Protagonisti dei suoi libri sono due giovani ragazzi che iniziano a vivere una storia d'amore tormentata fatta di pregiudizi, incomprensioni e inganni. Un amore che ricorda quello vissuto tra Elizabeth e Darcy, Catherine e Heathcliff, Anna e Vronskij. Storie d'amore senza alcun dubbio più struggenti, ma che con grande abilità l'Autrice riesce a trasportare all'interno dei suoi romanzi. Con disinvolta naturalezza, la Todd ripescava parole e frasi dai tre capolavori della letteratura classica *Orgoglio e pregiudizio*, *Cime Tempestose* e *Anna Karenina*. I due giovani protagonisti, Tessa e Hardin, amanti della letteratura trascorrono molto tempo a leggere e far proprie parole, intere frasi tratte dalle opere della Austen, della Brönte e del

Tolstoj. Si vedano degli esempi rispettivamente tratti da *Orgoglio e pregiudizio*, *Cime Tempestose* e *Anna Karenina*:

«Di qualsiasi cosa siano fatte le anime, la mia e la sua sono uguali» [Todd, 2015, 36].

«Vi scrivo senza alcuna intenzione di procurarvi tanta pena, o di umiliare me stesso, ritornando sui desideri che, per la felicità di entrambi, non potranno essere dimenticati troppo in fretta. Gli sforzi che la scrittura e la lettura di questa lettera generano avrebbero potuto essere risparmiati se non fosse che il mio carattere mi ha imposto di scriverla. Perdonatemi quindi della libertà con la quale io domando la vostra attenzione. I vostri sentimenti, lo so non ve lo faranno accettare volentieri, ma faccio appello al vostro senso di giustizia» [Todd, 2015 43].

«Discese giù, evitando per un bel po' di guardarla, come si evita di guardare il sole; ma come il sole, la vedeva senza guardarla» [Todd 2015, 35]

Si tratta anche in questo caso dunque, di vere e proprie operazioni di spolio che ben si addicono alla vicenda che i due giovani stanno vivendo. Frammenti che inseriti in un romanzo rivolto per lo più ai millennials, si rivestono di un duplice significato: rendere più pregnante la storia che lega i due giovani amanti, che si riscoprono fragili e vulnerabili al morso dell'amore, e accendere la curiosità nei giovani lettori spingendoli verso romanzi da loro troppe volte considerati obsoleti e noiosi. Servirsi di un amore che sa di fresco per riscoprire il profumo di amori senza tempo di secoli passati, concedendogli così la possibilità di ritornare a respirare.

Gli scrittori finora citati hanno scelto di affidarsi al passato per potenziare il loro presente, ma molti altri invece, decideranno di allentare la presa per liberarsi dagli schemi e dalle forme abituali del comporre, mettendo in dubbio il significato univoco di un testo o di una parola. Si tratta di scrittori, poeti ed intellettuali che hanno dominato la scena degli anni '60 del secolo appena passato, formando il gruppo Oulipo, acronimo di *Ouvroir de Littérature Potentielle*, ovvero dell'Officina di letteratura potenziale. Gruppo fondato nel mese di novembre da Raymond Queneau, lo scrittore e da François Le Lionnais, il matematico, che insieme hanno incarnato il connubio perfetto perché il duo si ripromette di ridimensionare il divario tra sapere umanistico e sapere scientifico, dimostrando come la matematica pura abbia tutte le potenzialità di produrre strutture rigorose, basate su vincoli come il lipogramma, l'acrostico, il palindromo, l'olorima e schemi, tali che consentano di stimolare maggiormente l'immaginazione del poeta/scrittore. Esplorare le potenzialità della lingua per produrre nuove forme e strutture letterarie attraverso vincoli che pur se di natura restrittivi, hanno concesso all'immaginazione di spaziare e allo scrittore di mettere alla prova le sue capacità. Nelle loro ricerche si possono distinguere due tendenze principali: una analitica che si applica a opere del passato per metterne in luce proprietà latenti e i significati potenziali attraverso varie tecniche combinatorie, alla stessa maniera di Marcel Duchamp e le sue creazioni *ready-made*, e una sintetica che punta ad aprire nuove vie ignote agli scrittori precedenti, grazie all'aiuto di tecniche matematiche. Tra i numerosi membri del gruppo degno di nota è certamente Queneau che con i suoi *Cent mille milliards de poèmes*, realizza inconsapevolmente un prototipo antico dei moderni software. Il suo libricino di dieci fogli racchiude infinite galassie. Com'è possibile? L'Autore scrive dieci sonetti con le stesse rime e con una struttura grammaticale tale che il verso di ciascun sonetto è intercambiabile con ogni altro verso situato nella stessa posizione. Per ogni verso si avranno così dieci possibili scelte e siccome i versi che costituiscono ciascun sonetto sono quattordici, si avranno ben 1014

sonetti e dunque centomiliardi di poesie. Stesse parole che si prestano ad un'infinita possibilità di combinazioni. Oltre a Queneau, anche George Perec si cimenterà in esercitazioni di stile che spesso susciteranno riso, ma che la straordinaria abilità mostrata, permetterà di andare ben oltre la pagina di un libro. Perec riuscirà a scrivere un intero romanzo di 320 pagine con 78 mila parole senza mai utilizzare la lettera e, *La Disparition*. Un lipogramma moderno già elaborato secoli prima da Nestore di Laranda, un poeta greco che si cimentò nel riscrivere l'intera *Iliade* senza utilizzare determinate lettere dell'alfabeto. Un'ardua impresa che Perec riprenderà con *Les Revenentes*: 127 pagine scritte usando soltanto parole contenente la vocale e. Opere che approderanno anche in Italia influenzando i nostri intellettuali tant'è che trent'anni dopo, nel 1990 nasce a Capri l'Olepo: Opificio di Letteratura Potenziale. Differenze fra i due laboratori? Nessuna. Entrambi si propongono di scrivere costruendo da sé un labirinto di regole dal quale si propongono di uscire. Esercizi in stili che approderanno anche nel campo della musica, con gli oumupiani, che si cimenteranno in trasformazioni algebriche di composizioni musicali già esistenti, ottenute attraverso una trasposizione del concetto di antònimo (un elemento che ha significato opposto a quello di un altro).



1: Manoscritto medievale in latino della fisica di Aristotele (Biblioteca Vaticana, Roma).

2: Esemplare dell'edizione giolitina de *La Divina Comedia* del 1555 appartenuto a Galileo Galilei, donatogli da don Orazio Morandi (1570-1630) abate di Santa Prassede, con dedica manoscritta al verso della carta bianca di guardia (Collezione Livio Ambrogio).



Lo stesso Gruppo 63, costituito a Palermo in seguito ad un convegno tenutosi a Solanto, oltre a cimentarsi in esercitazioni volte a superare tecniche, regole e soprattutto la conformità delle tematiche del neorealismo rispetto all'avvento dei mass media, ricercherà un linguaggio scardinato di ogni struttura sintattica e semantica.

In primis Umberto Eco, che nonostante la sua cultura enciclopedica, sapeva divertire e divertirsi come rivelano i giochi di parole e le fantasie letterarie dell'opera *Il secondo diario minimo*, sequel de *Il diario minimo*, proponendo *Undici nuove danze per Montale*. Partendo infatti dalla poesia di Montale *Addio, fischi nel buio, cenni, tosse*, crea undici varianti che escludono via via le vocali.

«Addii, fischi nel buio, cenni, tosse  
e sportelli abbassati. È l'ora. Forse  
gli automi hanno ragione. Come appaiono  
dai corridoi, murati!  
— Presti anche tu alla fioca  
litania del tuo rapido quest'orrida  
e fedele cadenza di carioca?» [Montale 1939].

Senza a  
«Congedi, fischi, buio, cenni, tosse  
e sportelli rinchiusi. È tempo. Forse  
son nel giusto i robot. Come si vedono  
nei corridoi, reclusi!  
— Odi pur tu il severo sussulto  
del diretto con quest'orrido,  
ossessivo ritorno di un bolero?» [Eco 1992, V]

## Conclusioni

Reimpiegare, dunque, rappresenta il denominatore comune dei due palinsesti letterario ed architettonico. Riesaminare, selezionare e prendere in prestito piccoli frammenti con una prospettiva diversa per svelarne i diversi significati che possono assumere, confrontando così cosa erano, cosa rappresentano e quello che potrebbero essere, perché ci sono parole e lacerti che se pure adattati in nuovi contesti, non smetteranno mai di parlare.

## Bibliografia

- BROWN, D. (2013). *Inferno*, Torino, Einaudi.  
ECO, U. (2006). *Il secondo diario minimo*, Milano, Bompiani.  
FIORETTI, F. (2015). *La selva oscura*, Segrate, Rizzoli.  
GRASSI, L. (1958). *La Ca' Granda: storia e restauro*, Milano, Università degli Studi.  
LEVI, P. (2005). *Se questo è un uomo*. Torino, Einaudi.  
MARANESI, I. (1975). *Orgoglio e pregiudizio* di Jane Austen. Milano, Garzanti.  
MERCATALI, E. (1957). *Anna Karenina, di Lev Tolstoj*. Venezia, Sonzogno.  
MONTALE, E. (1939). *Le occasioni*. Einaudi, Torino.  
REGINA, V. (2004). *Le chiese di Napoli. Viaggio indimenticabile attraverso la storia artistica, architettonica, letteraria, civile e spirituale della Napoli sacra*, Napoli, Newton e Compton editore.  
SINISCALCHI, C. (1958). *Cime tempestose* di Emily Brönte. Milano, Lucchi.  
TODD, A. (2015). *After*. Milano, Sperling & Kupferi.  
TODD, A. (2015). *After-un cuore in mille pezzi*. Milano, Sperling & Kupferi.

CLOTILDE ASCOLESE

RABOZZI, P., VARANINI, G. (1994). Da Dante a Pascoli, Istituto di cultura Giovanni Folonari.

**Sitografia**

[losbuffo.com/2018/05/26/il-neues-museum-e-lelogio-di-chipperfield-allimperfezione/](https://losbuffo.com/2018/05/26/il-neues-museum-e-lelogio-di-chipperfield-allimperfezione/) (maggio 2018)



## **PARTE II / PART II**

***Dinamiche sociali, economiche, culturali e politiche alla base delle trasformazioni e delle rappresentazioni delle realtà urbane tra età moderna e contemporanea***

*Social, economic, cultural and political dynamics underlying the transformations and representations of urban realities between the modern and contemporary ages*

**ANNUNZIATA BERRINO**

*Questa macrosessione propone tre call: la prima sollecita contributi dedicati alle trasformazioni e stratificazioni della forma urbis e della sua rappresentazione lungo l'età moderna sotto la spinta di dinamiche sociali, economiche culturali e politiche; la seconda apre un focus specifico sulle trasformazioni funzionali e iconografiche che l'industria e il turismo – in opposizione, in successione, in contemporanea – apportano alle città in età contemporanea e sul dibattito pubblico che le accompagna; la terza concentra l'attenzione sui centri minori dell'Italia interna spingendosi fino all'attualità, poiché propone un tentativo di valutazione sulle fonti e sulle metodologie della ricerca storica adottate, a partire da un bilancio degli esiti dei piani e programmi di recupero e di rigenerazione elaborati e realizzati nel contesto delle ultime politiche di coesione territoriale dell'Unione Europea.*

*This macrosession proposes three calls: the first calls for contributions dedicated to the transformations and stratifications of the forma Urbis and its representation along the modern age under the push of social, economic, cultural and political dynamics; the second opens a specific focus on the functional and iconographic transformations that industry and tourism – in opposition, in succession, simultaneously – bring to cities in the contemporary age and on the public debate that accompanies them; the third focuses attention on the smaller centers of internal Italy, going as far as current events, since it proposes an attempt to evaluate the sources and methods of historical research adopted, starting from a balance of the results of the recovery and regeneration programs elaborated and carried out in the context of the latest territorial cohesion policies of the European Union.*





***Gli spazi urbani in Italia in età moderna: addizioni, inserimenti, sovrapposizioni***  
***Urban spaces in Italy in the early modern age: additions, inclusions, overlays***

**DIEGO CARNEVALE, PIERO VENTURA**

*A partire dal XV secolo, sotto la spinta di dinamiche sociali, culturali e politiche, diverse città italiane hanno vissuto trasformazioni talora molto significative del loro tessuto urbanistico e tra il XVI e il XVII secolo sono stati attuati piani di intervento sulla forma urbis. In non pochi casi quegli spazi urbani così definiti sono rimasti sostanzialmente intatti fino al XIX secolo, al riparo da tumultuose e radicali trasformazioni; ciò nondimeno cambiamenti magari meno significativi hanno caratterizzato la vita delle città. L'obiettivo principale della sessione è analizzare le dinamiche che hanno investito le realtà urbane, attraverso addizioni, quali le progressive congiunzioni di borghi alla città intra moenia, inserimenti di nuovi edifici o di gruppi di edifici, rettificazione delle reti viarie nei tessuti urbani medievali, interventi per modificare i poli direzionali, specialmente nelle comunità cittadine in più intenso sviluppo demografico ed edilizio. Tra il XV e il XIX secolo la molteplicità di centri politici o religiosi ha talora reso più complessa l'articolazione interna delle città, attivando anche conflitti di carattere giurisdizionale. Tali spazi sono stati oggetto di molteplici rappresentazioni, spesso con lo scopo di mostrarli quale sfondo ideale per la manifestazione del potere, delle virtù civili e religiose, oppure per esaltarne la bellezza e accrescerne il prestigio.*

*La sessione intende prendere in considerazione le conseguenze delle trasformazioni sopracitate anche in termini di rappresentazioni, grazie all'incrocio di fonti diverse con la cartografia storica.*

*Since 15th century, under the pressure of social, cultural and political dynamics, several Italian cities have experienced significant transformations of their urban fabric. Between 16th and 17th century, some intervention plans have been implemented on the forma urbis. In many cases, those urban spaces remained substantially intact until 19th century, protected from tumultuous and radical transformations; nevertheless, other changes, perhaps less significant, have characterized the city life. The main objective of the session is to analyse the dynamics that have affected urban realities, through additions, such as the progressive joining of villages to the cities, insertions of new buildings or groups of buildings, rectification of road networks in medieval urban fabrics, interventions to modify the directional poles, especially in cities where the demographic and real estate development was more intensive. Between the 15th and 19th century, the multiplicity of political or religious centres sometimes made the internal articulation of modern cities more complex, also activating jurisdictional conflicts. These spaces have been the subject of multiple representations, often with the aim of showing them as an ideal background for the manifestation of power, civil and religious virtues, or to enhance their beauty and increase their prestige.*

*The session aims to consider the consequences of these transformations also in terms of representations, thanks to the intersection of different sources with historical cartography.*



## *Un caso esemplare di resilienza urbana: il tridente di piazza del Popolo a Roma* *An exemplary case of urban resilience: the Trident of piazza del Popolo in Rome*

**MARIA FIORILLO**

Università Mediterranea di Reggio Calabria

### **Abstract**

*Una prima volta i programmi urbanistici medievali di papa Pasquale II (1099-1118) e, successivamente, i programmi rinascimentali di riassetto viario di Roma, ideati e portati a termine tra il 1450 e il 1650, per iniziativa dei papi che si sono succeduti da Sisto IV a Giulio II, sono stati dei veri e propri interventi antesignani di resilienza urbana. Ci si occuperà, in particolare, della formazione del 'tridente' di piazza del Popolo, delle motivazioni e delle modalità che ne stanno alla base.*

*For the first time, the medieval urban planning programs of Pope Pasquale II (1099-1118) and, subsequently, the Renaissance road reorganization programs of Rome, conceived and completed between 1450 and 1650, on the initiative of the popes who succeeded each other from Sixtus IV to Julius II, were real interventions forerunners of urban resilience. In particular, we will deal with the formation of the 'Trident' in piazza del Popolo, with the motivations and methods that underlie it.*

### **Keywords**

Programmi, resilienza, tridente.

*Planning, resilience, Trident.*

### **Introduzione**

Il tridente di piazza del Popolo a Roma, formato da via del Babuino, via del Corso e via di Ripetta, universalmente conosciuto per la bellezza delle sue chiese, la magnificenza dei suoi palazzi e, non da ultimo, come triangolo anche dell'alta moda, è stato oggetto di ripetute operazioni di resilienza urbana *ante litteram* avvenute a distanza di secoli che hanno consentito a questa porzione del Campo Marzio di mantenere, oggi, elevati livelli di qualità urbana. Qui di seguito verranno descritte le fasi apicali del riuso dei manufatti stradali in connessione con le trasformazioni che hanno caratterizzato questa area.

#### **1. Il tridente in età costantiniana**

In età costantiniana, secondo molti studiosi, la viabilità dell'area di nostro interesse era costituita dalla via Flaminia (via del Corso) che, entrata dalla porta Flaminia (porta del Popolo), dopo un piccolo tratto si biforcava: il percorso principale proseguiva con un rettilineo fino al *Capitolium* e, superato l'*Arcus Domitiani* e il *Templum Solis*, prendeva il nome di via Lata; la biforcazione senza nome (attuale via di Ripetta) si sviluppava verso occidente e terminava sulla via Recta (via dei Coronari). All'interno del triangolo formato dalla biforcazione con la via Recta, da nord verso sud, sono ubicate alcune emergenze architettoniche: il *Mausoleum Augusti* e l'*Ustrinum Domus Augustae*, l'*Obeliscum Augusti*, l'*Ara Pacis*, l'*Ustrinum Divi Marcii Aurelii* e quello *Divi Antonini Pii* e la *Columna Antonini Pii* (fig. 1). Michele Zampilli, invece, ritiene che fosse presente anche l'attuale via del Babuino e che non fosse più in tutto il Medioevo.

MARIA FIORILLO



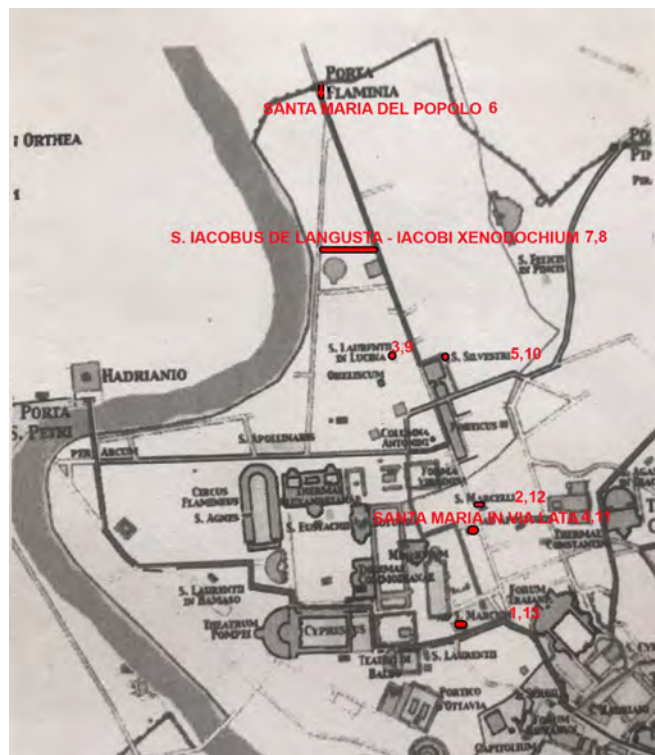
1: Impianto urbano di Roma in età costantiniana (Di Giacomo, *Forma Urbis Romae Imperatoris Constantini Aetate*).

## 2. Il Tridente e le trasformazioni nell'alto e basso medioevo

Negli ultimi decenni, soprattutto grazie alle campagne di scavi archeologici di tipo puntuale, si è andata formando una nuova immagine della Roma medievale che non è più quella stereotipata di rovina e di abbandono indiscriminato.

Oggi si è dell'avviso che il notevole calo demografico verificatosi tra fine del V e l'inizio del VI secolo, da 500.000 a 50.000 abitanti [Meneghini 2017, 283], non avesse comportato l'abbandono dell'abitato ma, semmai, la sua riorganizzazione in nuclei. In sostanza, che alcune zone fossero cadute in rovina e le loro antiche architetture ridotte a cave per il recupero dei materiali, ma, che in altre, i monumenti, magari trasformati, continuassero a rimanere in buono stato assieme al sistema stradale dell'età imperiale [Meneghini 2017, 285]. L'ipotesi di una Roma ancora attiva e organizzata, viene confermata dalla capacità dimostrata nel costruire, per volere del papa Leone IV in pochi anni, tra l'848 e l'852, una cerchia muraria di cinque chilometri attorno alla Città Leonina. Non solo, l'itinerario di *Einsiedeln* [Hülse 1907] documenta, inoltre, la persistenza e l'efficienza della rete viaria urbana imperiale, tra la fine dell'VIII e gli inizi del IX secolo e che tra i dieci percorsi per visitare Roma, ivi ben descritti assieme ai monumenti antichi ancora visibili e alle nuove chiese costruite, quello che riguarda il tridente fosse il quarto Itinerario (fig. 2). Se si tiene conto della localizzazione delle opere di





2: I percorsi dell'itinerario di Einsiedeln relativi al Campo Marzio (da Spera, di Del Lungo).

3: Localizzazione delle architetture religiose e assistenziali nell'alto e basso medioevo.

culto e assistenziali e dificate e - o riedificate durante il basso medioevo, si può ritenere più che attendibile l'ipotesi che, anche nel basso medioevo continuasse a sopravvivere e funzionare la rete stradale urbana ereditata dall'età classica, magari con modifiche di quota e di struttura, come risulta da numerosi dati storici e archeologici e da alcuni scavi recenti.

Alle architetture di culto o assistenziali costruite lungo la via Flaminia-Lata, durante l'alto medioevo, ovvero: i *tituli* di Marco del 336 (poi ricostruita nel 833), di Marcello del IV secolo (poi ricostruita nell'VIII secolo), e di Lucina-San Lorenzo, del IV-V secolo (nn. 1,2,3 in fig. 3); la diaconia di Santa Maria in via Lata con annesso oratorio (n. 4 in fig. 3), fondata nel VI secolo, e la chiesa di San Silvestro (n. 5 in fig. 3) fondata nell'VIII secolo, nel basso medioevo, furono aggiunti o ricostruiti: la Cappella di San Maria del Popolo (n. 6 in fig.3), sotto papa Pasquale II (1099-1118), nello spiazzo antistante la testata-nord della via Flaminia-Lata, e, vicino al Mausoleo di Augusto, il *Divini Iacobi Xenodochium Incurabilium in Augusta*, detto degli Incurabili (n. 7 in fig. 3), e la Chiesa *San Iacobus de Langusta* (n. 8 in fig. 3), costruiti dalla famiglia Colonna nel 1347-1348; fu ricostruita la chiesa di San Lorenzo in Lucina, per volere di papa Pasquale II nel XII secolo (n. 9 in fig. 3); rimaneggiata la chiesa di San Silvestro, tra il 1198 e il 1216, con l'aggiunta del campanile romanico e il monastero (n. 10 in fig. 3); ricostruite la chiesa di Santa Maria in via Lata, sotto papa Paquale II (a una quota superiore di 5 metri rispetto alla preesistente) (n. 11 in fig. 3), e la chiesa di San Marcello, nel XII secolo (a una quota superiore di circa 80 cm dalla precedente) (n. 12 in fig. 3); aggiunto il campanile alla chiesa di San Marco nel 1154 (n. 13 in fig. 3).

La causa del sollevamento del piano di calpestio delle strade rispetto a quello dell'età romana, fino a quale anno fa, veniva fatto dipendere dagli studiosi, dall'interramento graduale dovuto ai depositi di fango e materiali in seguito alle inondazioni del Tevere, o dal dilavamento dei versanti collinari, o dal crollo delle fabbriche e così via.



MARIA FIORILLO



5: Veduta aerea del tridente (da [https://www.luoghidellinfinito.it/c/fotogallery/181%20roma/IMG\\_0580.jpg](https://www.luoghidellinfinito.it/c/fotogallery/181%20roma/IMG_0580.jpg)).

4: Il tridente nella pianta Bufalini del 1551. Collage Dei fogli F, G, H (da Ehrle).

Ultimamente si è affermata sempre più l'idea, suffragata dagli scavi più recenti effettuati in diverse chiese di Roma, che il rialzamento delle quote stradali, sia avvenuto a seguito di un inedito ed estesissimo programma urbanistico iniziato dal papa Pasquale II (1099-1118), e concluso in tempi relativamente brevi [Guidobaldi 2014, 610], finalizzato a adeguare l'immagine di Roma al ruolo di capitale non più solo del cristianesimo, ma anche del potere politico. L'ambizioso programma, che prevedeva il riuso delle strade principali della città, previo il rialzamento di 2-4 metri del loro livello e di quello delle aree adiacenti, potrebbe essere indicato, oggi, come un antesignano immane programma di resilienza urbana.

### 3. Il tridente e le trasformazioni nella Roma dei papi

Dopo il rientro a Roma nel 1377 di Gregorio XI da Avignone, lo scisma d'Occidente mise in crisi l'autorità papale e causò lo scontro fra papi e antipapi per il controllo del soglio pontificio, dal 1378 al 1417. L'elezione di Martino V rappresentò la definitiva ricomposizione dello scisma e Roma fu ripristinata quale sede naturale della cattedra apostolica. Ripreso il contatto con l'antica sede, la volontà dei papi fu quella di riportare la città all'antico splendore dell'Impero, mediante un programma di riqualificazione urbanistica riguardante l'intero sito della città imperiale, che aveva nel Campidoglio, espressione del potere temporale, e nel Laterano, di quello spirituale, unificati nella figura del papa, i due punti di partenza. Del programma gigantesco che ne scaturì, che prevedeva il restauro dei principali assi viari imperiali, delle mura aureliane, di molti monumenti antichi, la riparazione o la ricostruzione di una quarantina di basiliche, e la costruzione del palazzo papale con gli annessi orti, i giardini e la Cappella Sistina, la cui attuazione si protrasse dal 1450 al 1650 e oltre, non esistono né scritti né disegni, fatta eccezione per il programma 'politico' di Nicolò V, scritto nel 1455 nel letto di morte. Sembra che ne sia stato in qualche modo compartecipe Leon Battista Alberti e le regole per le singole opere urbane contenute nel suo *De re aedificatoria*. La realizzazione avvenne per mezzo di tanti programmi parziali, ciascuno dei quali era guidato da un papa e di un architetto di sua fiducia. In ordine temporale, ricordiamo: quello cosiddetto dei Borghi, forse disegnato da Leon Battista Alberti per Nicolò V Parentucelli (1447-1455), che prevedeva il rafforzamento di tutto il polo del Laterano, con la previsione degli alloggi delle truppe del pontefice, il collegamento con tre assi viari rettilinei della residenza papale con Castel Sant'Angelo e il centro di Roma, e la ricostruzione della basilica di San Pietro; quello del piccolo tridente formato da via del Banco di Santo Spirito, via di Panico e via Paola, che partiva da ponte Sant'Angelo, e quello delle vie dei Coronari, dei Banchi, del Pellegrino, di Monte Brianzo (antica via Recta), e delle piazze Navona e Campo dei Fiori, sotto Sisto IV della Rovere (1471-84); quello delle sponde del Tevere con via Giulia e via della Lungara (antica via), sotto Giulio II della Rovere (1503-1513); quello interessante il tridente di piazza del Popolo, sotto Leone X dei Medici (1513-1521) e di Clemente VII dei Medici (1523-34); quello di Paolo III Farnese (1534-1549) che congiungeva tramite via *Trinitatis* piazza di Spagna e il porto di Ripetta; e, infine, quello di Sisto V Perretti (1585-1590), disegnato da Domenico Fontana, che ripristinava le antiche vie Panisperna, XX Settembre e Merulana, e istituiva i nuovi assi direttori di: Trinità dei Monti - Santa Maria Maggiore; Santa Maria Maggiore - Santa Croce in Gerusalemme; Santa Maria Maggiore - San Lorenzo; San Giovanni - Colosseo [Quaroni 1959, 48].

Questi interventi, che costituiscono un imponente programma di resilienza applicato alle strade principali, sono rappresentati nella pianta di Leonardo Bufalini del 1551, di cui è artefice sia nelle misurazioni che nei disegni e di cui esiste una copia nella Biblioteca Vaticana. Secondo Ehre misurazioni erano state iniziate almeno nel 1544 e le aveva terminate nella primavera del 1548, che aveva preso come riferimento per i disegni la *Meravigliosa pianta di Roma antica* dal libro di Bartolomeo Marliano *Urbis Romae topographia* [Ehrle 1959, 12-13].

La zona del tridente di piazza del Popolo è rappresentata nei fogli F, G e H della pianta Bufalini e in essi si leggono chiaramente le variazioni urbanistiche messe in opera dai papi. Le strade che formano il famoso tridente, si distinguono per la regolarità degli assi perfettamente diritti. In essi sono, inoltre, ben rappresentate le chiese e i palazzi e anche i monumenti imperiali ancora sopravvissuti. Diversamente dalle altre strade, l'odierna via del Babuino, il bel rettilineo che collega piazza del Popolo con piazza di Spagna, non ha indicato il nome. Sappiamo che nel Quattrocento, il suo primo tratto era denominato via dell'Orto di Napoli e il secondo via del Cavalletto, e che nel 1525 fu allargata e sistemata da papa Clemente VII e prese il nome di via Clementina. Per i lavori successivi, effettuati da Paolo III intorno al 1540, prese il nome di via

MARIA FIORILLO

Paolina. L'appellativo del Babbuino gli fu attribuito dal popolo per la statua del Sileno (brutta come una scimmia) apposta sopra la fontana fatta realizzare nel 1571 da Pio V.

L'asse centrale del tridente, denominato oggi via del Corso, sulla pianta del 1551 ricalca il tracciato dell'antica via romana Flaminia-Lata, e viene ancora denominata via Lata, da *Forum Populi* (piazza del Popolo) fino a *Platea Divi Marci* (piazza Venezia). Rimane divisa, poco dopo l'incrocio con *via Trinitatis* (via dei Condotti), all'angolo del Palazzo Fiano, dall'*Arcus Domitiani* (detto anche di Portogallo, perché a fine Quattrocento nel palazzo adiacente risiedeva il cardinale portoghese Costa).

Ben rappresentato, in *Platea Divi Marci*, in prossimità del Campidoglio, l'immenso palazzo eretto nel 1455 come propria abitazione dal cardinale Barbo, detto Venezia per le origini del cardinale, e la Chiesa di San Marco che il cardinale, divenuto papa Paolo II (1464-1471), vi edificò accanto, tra il 1465 e il 1470. Certamente questo complesso, ubicato al suo terminale, diede importanza a via del Corso, che aumentò ancor più quando, nel 1467 Paolo II rettificò il tracciato della strada riconducendolo sostanzialmente a quello antico, dove trasferì le corse del famoso carnevale romano, fatte dai cavalli berberi senza fantino, che fecero mutare il nome della strada da via Lata a via del Corso. All'altra estremità del percorso, accanto alla porta del Popolo, è rappresentata la basilica di Santa Maria del Popolo che papa Sisto IV (1471-1484) fece costruire ampliata, tra il 1472 e il 1477, in sostituzione della piccola cappella del 1099, poi ingrandita nel 1227 da papa Gregorio IX.

Fissati il punto di origine e quello di destinazione, il consolidamento di uno degli assi più rappresentativi della Roma papale fu proseguito dal papa Sisto IV (1471-84) e dai suoi successori fino alla metà del '600 e pure oltre. Lungo via del Corso furono in seguito costruite o ricostruite le più belle chiese e i più sontuosi palazzi di Roma: le 'chiese gemelle', come vengono chiamate Santa Maria in Montesanto (1675) e Santa Maria dei Miracoli (1678), per volere di Alessandro VII (1655-1667); La chiesa di San Giacomo e l'Ospedale degli Incurabili, ricostruiti tra il 1592 e il 1579 sotto papa Clemente VIII (1592-1605) (presenti nella pianta Bufalini); La chiesa di San Carlo al Corso, ricostruita nel 1612 sotto papa Paolo V (1605-1621) (presente nella pianta Bufalini); San Marcello al Corso, ricostruita nel 1530 sotto Clemente VII (1523-1534) e presente nella pianta Bufalini; la chiesa di Santa Maria in via Lata (presente nella pianta Bufalini), fu ricostruita nel 1639 sotto Urbano VIII (1623-1644); i palazzi: Ruspoli di fine Cinquecento; Ottoboni-Boncompagni del Seicento; Fiano, con nucleo storico del XIII secolo, ricostruito nel Quattrocento (presente nella pianta Bufalini), fu ristrutturato a metà del Seicento dai Peretti (famiglia di papa Sisto V), nell'Ottocento passò ai duchi Ottoboni di Fiano da cui ha preso il nome; Chigi, sede del Governo italiano, costruito tra il 1578 e l'inizio del Seicento per abitazione di famiglie importanti della Roma papalina; Montecitorio, iniziato da Bernini sotto papa Innocenzo X, nel 1655 i lavori furono interrotti e ripresi su modifiche di Carlo Fontana da Innocenzo XII, che vi installò la Curia apostolica nel 1696; divenuto sede della Camera dei Deputati, nel 1871 vi fu aggiunta una sala semicircolare a gradinate e, infine, un intero edificio alle spalle del precedente, su progetto di Ernesto Basile; Wedekind, il cui nucleo originario della seconda metà del Seicento sorgeva sul sito del Tempio di Marco.

Aurelio, fu fatto ricostruire da Papa Gregorio XVI nel 1838, e nel 1879 il banchiere Karl Wedekind lo acquistò e ristrutturò; Ferrajoli, con nucleo originario del XV secolo (presente sulla pianta Bufalini) fu restaurato nel 1548, e successivamente tra il 1628 e il 1632; Sciarra-Colonna costruito nella metà del Cinquecento; Doria-Pamphilj costruito tra il Cinquecento e il Settecento con la Galleria Doria Pamphilj (presente sulla pianta Bufalini); Mancini-Salviati seicentesco; Chigi-Odescalchi (presente sulla pianta Bufalini) che esisteva nel

Quattrocento, più piccolo e con ingresso sulla retrostante piazza degli Apostoli, divenne nel 1622 di proprietà del cardinale Ludovisi, che vi fece aggiungere il gran cortile di Maderno e nel 1623 passò ai Colonna, poi, nel 1661 al cardinale Chigi che lo ingrandì fino a via del Corso per opera di Bernini. Nel 1693 andò in affitto al cardinale Odescalchi che diventò papa Innocenzo XI nel 1676. Nel 1745 passò al principe Odescalchi che lo ampliò per opera di Vanvitelli; il seicentesco Bonaparte-Misciattelli.

## Conclusioni

Sia gli interventi voluti da papa Pasquale II nel Medioevo, sia l'insieme dei programmi urbanistici rinascimentali, tutti incentrati sul recupero dei principali assi viari esistenti, e in particolare del tridente di piazza del Popolo, sono stati fondamentali per la formazione della Roma dei papi ma continuano a essere vitali e di fondamentale importanza per la Roma capitale di oggi. Da essi possiamo trarre l'insegnamento che gli interventi di resilienza applicati alla viabilità urbana, per essere di successo, devono: avere obiettivi consoni con quelli più generali che la città si prefigge di raggiungere, e che questi ultimi siano realisticamente perseguibili; che nel punto d'origine e in quello di destinazione dei percorsi siano ubicati degli 'attrattori urbani'; che le caratteristiche tecniche del manufatto strada siano adeguate agli sviluppi futuri prefigurabili della zona e della città.

## Bibliografia

- DEL LUNGO, S. (2004). *Roma in età carolingia e gli scritti dell'Anonimo Augiense*, Roma, Presso la Società alla biblioteca Vallicelliana.
- GUIDOBALDI, F. (2014). *Un estesissimo intervento urbanistico nella Roma dell'inizio del XII secolo e la parziale perdita della «memoria topografica» della città antica*, in «MEFRM», n. 126/2, pp. 575-614.
- EHRLE, F. (1911). *Roma al tempo di Giulio III. La pianta di Roma di Leonardo Bufalini del 1551 riprodotta dall'esemplare esistente nella Biblioteca Vaticana*, Roma, Danesi.
- MENEHINI, R. (2017). *Le strade di Roma nel medioevo*, in *Perspectives of Spolia Research 2. Centers and Conjectures of Spoliation*, edited by S. Altekamp, C. Marcks-Jacobs, P. Seiler, Berlin, Topoi, pp. 283-310.
- QUARONI L. (1959). *Una città eterna, quattro lezioni da ventisette secoli*, in «Urbanistica», n. 27 (1959), pp. 66-67.
- SPERA, L., (2014). *Trasformazioni e riasseti del tessuto urbano nel Campo Marzio centrale tra tarda antichità e medioevo*, in «MEFRM», n. 126/1, pp. 47-74.

## Sitografia

[http://urbanistica.dol.it/dipartimentoVI/pianificazione/pianoregolatore/prg/prg\\_g\\_02.html](http://urbanistica.dol.it/dipartimentoVI/pianificazione/pianoregolatore/prg/prg_g_02.html), pp. 8,9,10.





## *Dalla Paleapolis alla piazza della Vittoria: il piano del Palazzo Reale di Palermo in età moderna*

*From Paleapolis to piazza della Vittoria: Palermo Royal Palace square during the modern age*

**MARIA SOFIA DI FEDE**

Università di Palermo

### **Abstract**

*A partire dalla metà del XVI secolo, con l'avvio della riconfigurazione dell'antica reggia normanna di Palermo, tutta l'area fu interessata da radicali interventi architettonici e urbanistici sfociati infine nella realizzazione del grande piano del palazzo. Luogo privilegiato dell'attività istituzionale e celebrativa della monarchia, testimoniata da una ricca documentazione iconografica, si mantenne così inalterato fino alla sua 'cancellazione' di inizio Novecento, quando fu sostituito dalla villa Bonanno.*

*From mid-16th century, when the works for the rearrangement of the old Norman royal palace of Palermo started, the whole area was affected by radical architectural and urban interventions that finally led to the construction of the great square before the Palace. A large iconographic documentation can testify that the square remained the privileged place for the institutional and celebratory activity of the monarchy and stood unchanged until its 'cancellation' at the start of the 20th century, when it was replaced by the villa Bonanno.*

### **Keywords**

Palermo, piano del Palazzo, età moderna.

*Palermo, royale palace square, modern age.*

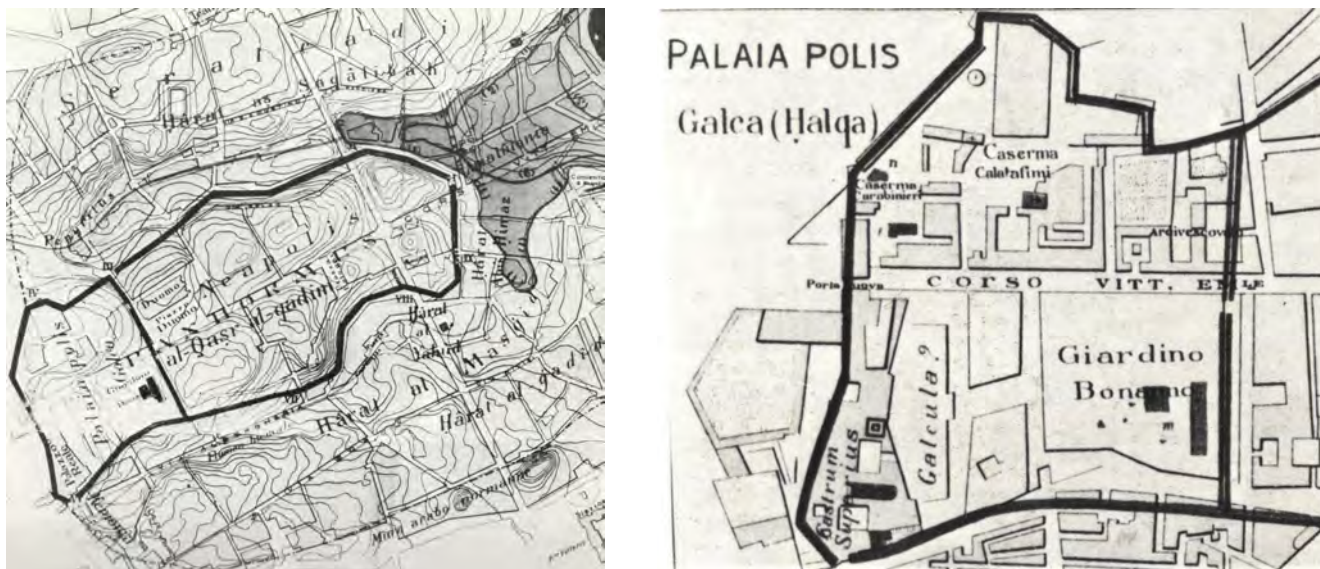
### **Introduzione**

Nella storia complessa della città di Palermo, l'odierna piazza della Vittoria con la villa Bonanno sono l'ultimo esito progettuale (inizio XX secolo) che ha riconfigurato ancora una volta il nucleo originario della città, l'antica Paleapolis, la cosiddetta Galka dell'età medievale, dove prese forma il complesso palatino dell'età normanna. Questo ruolo di polo istituzionale della monarchia fu rivitalizzato e decisamente riaffermato a partire dalla metà del XVI secolo, quando con l'avvio della riconfigurazione dell'antica reggia, tutta l'area fu interessata da radicali interventi architettonici e urbanistici (porta Nuova e la via Toledo, ospedale di San Giacomo, Seminario e palazzo Arcivescovile) sfociati infine nella realizzazione del grande piano del Palazzo, ottenuto grazie alla dolorosa demolizione di antichi e prestigiosi complessi architettonici. Luogo privilegiato dell'attività istituzionale e celebrativa della monarchia, testimoniata da una copiosa documentazione iconografica, si mantenne così inalterato fino alla sua 'cancellazione' di inizi Novecento, quando nel suo invaso fu realizzata la villa Bonanno.

### **1. Le origini di Palermo e la cittadella fortificata della Galka**

Una lunga tradizione di studi storiografici, archeologici e topografici, fino a quelli più recenti, permette di confermare la ricostruzione proposta all'inizio del XX secolo da Gaetano Mario Columba [Columba 1910] (fig. 1) dell'antica *Panormos*, identificando nell'area dell'attuale

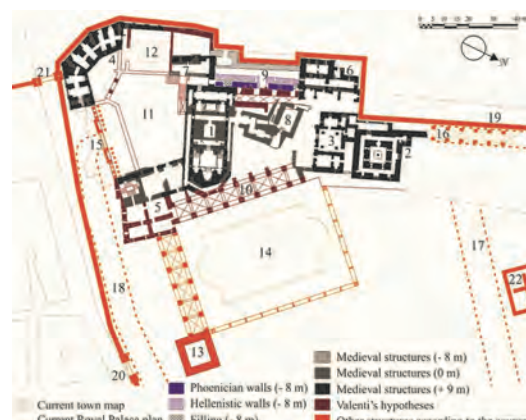
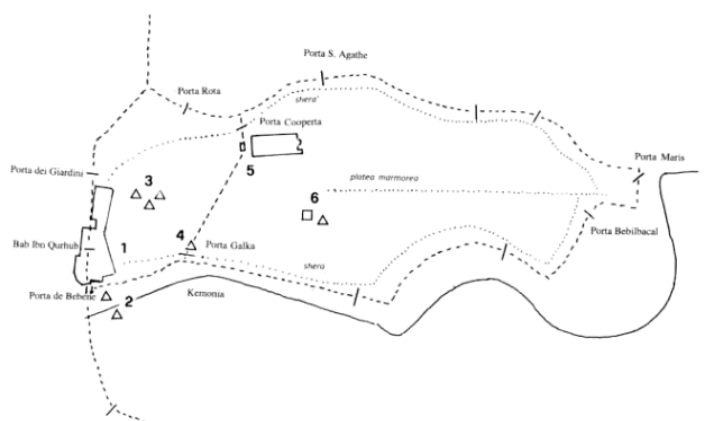
MARIA SOFIA DI FEDE



1: Ricostruzione della Palermo antica secondo Gaetano Mario Columba: a sinistra i due nuclei della Paleapolis e della Neapolis; a destra un particolare della Paleapolis, la Galka dell'età medievale (Columba 1910).

piazza della Vittoria, antistante il palazzo Reale, e del suo intorno il nucleo originario della città fenicia, la cosiddetta *Paleapolis* (VIII-VII sec. a.C.) a cui si sarebbe aggiunta nel III sec. a.C. la *Neapolis*, espandendo così l'insediamento sull'intero promontorio chiuso fra i due fiumi, Kemonia e Papireto, sfocianti nel porto. Ancora oggi si ritiene che l'insediamento urbano sia rimasto invariato lungo tutta l'età romana e bizantina, circondato da mura che sarebbero sopravvissute a lungo, anche quando la città avrebbe cominciato a espandersi in età araba *extra moenia*, oltre gli alvei dei due fiumi; perciò lo sperone roccioso così fortificato assunse la denominazione di *Qasr* da cui 'Cassaro' [Maurici 2015, 18 seg.] nome con cui si continuò in età moderna a definire quest'area della città e, fino a tempi recentissimi, la sua via principale, la *platea marmorea* poi rettificata e prolungata fino al mare nella seconda metà del XVI secolo (via Toledo, oggi corso Vittorio Emanuele).

Una questione a lungo dibattuta dagli studiosi riguarda la separazione che sarebbe esistita fra la *Paleapolis* e la *Neapolis*, grazie a un muro interno che avrebbe diviso le due aree della città fin dall'età romana, ma «nulla dimostra fino a ora l'esistenza ininterrotta, dall'antichità punica fino a età bizantina, islamica e quindi normanna, del muro divisorio fra la *Paleapolis-Galka* e il resto della città» [Maurici 2015, 30]. Al di là delle diverse ipotesi, molte delle quali invece ritengono la separazione fra le due parti della città antica perdurare nell'alto Medioevo, anche per la denominazione che il nucleo originario avrebbe assunto a partire dall'arabo *Halqua*, 'cerchia', da cui poi *Halca* o *Galka* nella trascrizione in greco [D'Angelo 2002, 36], non c'è alcun dubbio invece della sua esistenza durante l'età normanna, testimoniata dalla metà del XII secolo [Bresc 2012], quando la neonata monarchia normanna avrebbe trasformato il nucleo originario della città in una munita cittadella regia, separata dal resto della città, per divenire «il segno più tangibile, e insieme l'intervento urbanisticamente più rilevante nella Palermo di Ruggero II, di un «pouvoir 'oriental', secret, isolé dans ses palais et retransché dans ses sanctuaires» [Maurici 2016, 68, citazione da Bresc 1985, 46]. Ciò sarebbe stato realizzato costruendo fra gli anni Trenta e Quaranta del XII secolo un muro mediano nella città antica con cui si isolava la parte occidentale del Cassaro, che, parallelamente alla definizione del *sacrum regium palatium*, ne andava a definire una vasta area di pertinenza [Pezzini 2013], in cui si



2: a) Ricostruzione del nucleo antico di Palermo in età medievale, con l'ipotetico tracciato della Galka (D'Angelo 2019); b) Ipotesi di ricostruzione topografica della Sala Verde contigua alla residenza reale normanna (n. 14) e della torre Rossa (n. 13) secondo la tradizione edificata da Ruggero II (Longo 2016).

sarebbero addensate nel tempo costruzioni laiche e religiose, un numero sorprendente di chiese e conventi, residenze di alti prelati e funzionari della corte.

D'altronde lo stesso complesso palatino, ancorato al limite sud-ovest delle cittadella murata, andava strutturandosi in modo ben più articolato di quello che l'attuale configurazione farebbe immaginare; al sistema residenziale sviluppato intorno alla Cappella Palatina, corrispondente con una certa approssimazione all'attuale palazzo, si contrapponeva a est (nell'area oggi prospiciente il fronte del palazzo, dove è anche collocato il monumento a Filippo IV d'Asburgo) una grande aula per le udienze pubbliche dotata di un'ampia corte e circondata da portici, che come ci ricorda Tommaso Fazello era chiamata Sala Verde (fig. 2 b) e che proprio lo storico domenicano vide scomparire definitivamente a metà del XVI secolo (vedi paragrafo successivo) dopo che un lento declino, iniziato alla metà del Trecento, dopo il crollo del tetto e i danni subiti per un incendio [Basile 1938, 28; D'Angelo 2019, 7], aveva condotto verso la rovina la tanto decantata aula regia. Nel frattempo era stato eliminato il muro interno che aveva separato per alcuni secoli la Galka dal resto del Cassaro [Bresc 2012, 49], preludio alla cancellazione, condotta fra XVI e XVII secolo, del fitto tessuto edilizio medievale che ricadeva nell'area della cittadella regia e per cui, tutto sommato, è ancora abbastanza valida la ricostruzione topografica elaborata da Vincenzo Di Giovanni [Di Giovanni 1889-1890, II], seppure le ricostruzioni più recenti ipotizzano un impianto generale meno regolare della cittadella e un tracciato non rettilineo del muro divisorio [D'Angelo 2019] (fig. 2a).

## 2. Dalla reggia normanna al palazzo dei viceré: il piano del palazzo fra XVI e XVII secolo

Considerando il fatto che la dinastia aragonese, dopo la confisca dell'*Hosterium* chiaramontano, sito nei pressi del porto, aveva deciso di eleggerlo a sede del governo monarchico, mantenendo tale utilizzo per tutto il Quattrocento fino al 1517, si potrebbe pensare che la graduale rovina che interessò nel XV secolo il castello normanno sia derivata dal suo mancato utilizzo nelle proprie funzioni originarie e che probabilmente solo l'esistenza della cappella palatina di San Pietro, che elevata a parrocchia godeva di vita autonoma, ne avessero impedito un più celere declino. Se è indubbio che tale condizione sia stata una causa rilevante del lento, ma inesorabile degrado di alcune delle sue strutture, fu paradossalmente il suo recupero come sede della monarchia a determinare le trasformazioni più radicali e la

scomparsa di importanti costruzioni medievali sia nel complesso palatino vero e proprio, sia all'interno della Galka.

Quando Tommaso Fazello denunciava il funesto operato degli «ignoranti ministri del re e della città», che nel 1549 facevano demolire la Sala Verde «dalle fondamenta per costruire i nuovi baluardi della città, come se Palermo avesse tanto dentro quanto fuori le mura, qua e là, cave di pietra o non abbastanza grandi o meno adatte e difficili a scavarsi, col che si poteva scusare quella penuria» [Fazello (1558) 1990, I, 373], nonostante lo storico domenicano descrivesse l'edificio come se fosse del tutto integro – mentre sappiamo che già diversi materiali erano stati da esso cavati nel XV secolo [Starrabba 1874] – l'intero castello regio aveva già subito pesanti manomissioni per adattarlo alle nuove tecniche di difesa. Nella *ordini di la fortificazioni* che Antonio Ferramolino aveva stilato su disposizione del viceré Ferrante Gonzaga (1535-1546) [Di Giovanni 1896, 41-77], per approntare un piano generale di adeguamento difensivo della città, l'ingegnere bergamasco aveva prescritto, infatti, l'abbassamento della torre Pisana per collocarvi le artiglierie e la demolizione di tutte le altre torri che ne ostacolavano l'uso, impedendo una completa visione dell'intorno; interventi che pongono sotto una luce diversa l'azione del viceré Juan de Vega (1547-1557) tanto criticata da Fazello, senza per forza doverla riferire a sole necessità difensive. La scelta, infatti, di ricondurre nel 1553 la sede dell'istituzione monarchica dal Castello a mare, sede vicereale dal 1517, al castello di San Pietro, il *sacrum regium palatium* dei re normanni, implicava valenze e obiettivi ben più ambiziosi da perseguire, del tutto insiti nella mentalità e nel *modus operandi* del nobile castigliano, quasi da 'architetto' e 'urbanista', espressa nel governo dell'isola e nella gestione delle città demaniali del regno [Aricò 2016<sup>1</sup> e 2016<sup>3</sup>].

In realtà quello che animò la risolutezza di Juan de Vega fu un'idea di monarchia efficiente, moderna e magniloquente – maturata ormai da tempo nell'*entourage* della corte imperiale asburgica – che nell'avvio di aggiornati programmi monumentali e di avanzati progetti urbanistici doveva trovare uno dei più formidabili strumenti d'attuazione. Il caso di Palermo è in tal senso esemplare, poiché la restituzione dell'antica reggia normanna alla sua originaria funzione esprimeva una scelta dalle indubbie implicazioni sia ideologico-politiche che operative. Si trattava di tornare a una sede certamente ineguagliabile nel rappresentare la continuità dell'istituzione monarchica nella città e il suo ruolo di *Caput Regni*, purché si mettesse mano a un totale ridisegno del complesso, non solo per riparare alle amputazioni subite, ma per trasformarne la *facies* medievale in un moderno palazzo reale, adatto a soddisfare le esigenze rappresentative e abitative della corte vicereale e le funzioni istituzionali del governo isolano; peraltro in modo del tutto analogo a quanto si stava già realizzando nella residenza reale di Messina [Aricò 2016<sup>2</sup>, 290-293], la città che a lungo avrebbe conteso a Palermo il ruolo di capitale dell'isola [Benigno 1990; Aymard 1991]. Di fatto la scelta operata da Juan de Vega innescherà un complicato processo di ammodernamento della reggia normanna, in cui si intrecceranno diverse idee progettuali, fino a trovare una sostanziale conclusione negli interventi avviati durante il governo del viceré Maqueda sullo scorcio del Cinquecento e conclusi nei primi decenni del secolo successivo con il completamento del nuovo prospetto del palazzo [Di Fele 2012], differente rispetto alle ipotesi originarie [Di Fele 2014]; ciò comporterà inevitabilmente anche una radicale trasformazione dell'intorno urbano, che soprattutto nell'area interna alle mura, fra XVI e XVII secolo, muterà totalmente i suoi connotati, determinando di fatto la scomparsa della Galka medievale e dando forma gradualmente al piano del palazzo d'età moderna.

Abbiamo già visto come alla fine degli anni Quaranta, prima quindi del trasferimento della sede vicereale nel castello di San Pietro, era stata avviata la demolizione della Sala Verde, le cui





3: Palermo, da G. Braun, F. Hogenberg, *Civitates orbis terrarum*, IV, Köln, 1588, lam. 56. Pianta della città con il particolare dell'area del palazzo Reale, dedotta dalla carta di Natale Bonifacio (1580); nel particolare sono visibili i complessi religiosi interposti fra il tratto occidentale del Cassaro e il piano del Palazzo, oltre alla porta Nuova, ancora priva dell'imminente sopraelevazione, e il complesso palatino ancora privo della facciata moderna.

ultime tracce furono eliminate livellando tutta l'area nel 1554; sempre da Fazello sappiamo che il viceré «volendo ristrutturare il Palazzo in modo da avere più facile la veduta sulla città» fece demolire la 'torre rossa', eretta, secondo lo storico, da Ruggero II [Fazello (1558) 1990, I, 373]. La scomparsa di tali fabbriche, di cui sono state proposte diverse ricostruzioni (fig. 2b), potrebbero in realtà rientrare tra le disposizioni di tipo difensivo impartite a suo tempo da Ferramolino, ma il chiaro intento di riconfigurare il castello in forme moderne perseguito da Vega e dai suoi successori negli anni seguenti non poteva prescindere dalla creazione di un'adeguata piazza d'armi, che, oltre a fornire un dovuto respiro alla visione del palazzo dalla città, rispondesse alle necessità rappresentative e cerimoniali che la residenza della corte vicereale imponeva.

Sappiamo che Vega tentò di liberare altro spazio, ancora più a est, cercando di acquisire e far demolire una serie di abitazioni poste nei pressi dell'Ospedale Grande (palazzo Sclafani), operazione ancora bloccata al tempo del governo di García de Toledo (1565-1568), impegnato nel 1568 nell'acquisto di «dette case di nulla importanza vecchie e rovinate» [Di Fede 2012, 45], infine portato a termine [Vesco 2017, 556-557].

Le prime piante che raffigurano Palermo stampate negli anni ottanta del XVI secolo (fig. 3), mostrano il complesso del Palazzo Reale prospiciente una vasta area libera, delimitata nella zona settentrionale da una sequenza di edifici religiosi che dividevano il piano del palazzo dalla via del Cassaro: si trattava di antiche e prestigiose fondazioni chiesastiche – la chiesa della Pinta, Santa Barbara la Soprana e San Giovanni alla Galca – che evidentemente per quanto si frapponessero fra il palazzo e il nuovo asse urbano, non potevano essere eliminate senza difficoltà: bisognerà aspettare ancora diversi decenni perché ciò si possa attuare.

Non è un caso se abbiamo parlato di 'nuovo asse urbano', perché nel frattempo durante il vicereame di García de Toledo era stata avviata l'operazione urbanistica di maggior rilievo per la città di Palermo nel Cinquecento, la rettificazione e il prolungamento della via del Cassaro fino al porto, intitolata dopo la sua trasformazione al viceré che ne aveva permesso la

realizzazione [Vesco 2017]. L'impresa, assai impegnativa da diversi punti di vista, tecnico, economico, immobiliare, era stata promossa, non senza lungaggini e difficoltà, per dare risposta a molteplici esigenze, una fra tutte conseguente al trasferimento della sede vicereale nel *castrum superius* di San Pietro, poiché l'antica *platea marmorea* non poteva più soddisfare al bisogno di un agevole collegamento fra la zona del porto e il palazzo Reale.

Nella complessità dell'operazione la sua estremità occidentale, limitrofa al complesso palatino, sembrerebbe il tratto meno interessato da radicali modifiche e la persistenza ancora per diversi decenni dei complessi religiosi, sopra menzionati, parrebbe confermarlo. Tuttavia, una serie di iniziative avviate nel secolo precedente lungo quel tratto del Cassaro, come la fondazione del palazzo Arcivescovile e la creazione del piano della Cattedrale e, conseguentemente, del portico meridionale, avevano anticipato il successivo sviluppo della futura via Toledo come asse rappresentativo e polifunzionale della città. In più l'apertura di porta Nuova nella seconda metà del XV secolo [Di Matteo 1990, cap. I], creando un accesso diretto alla *platea marmorea* attraverso la cinta muraria rivolta verso Monreale, insieme alla definitiva demolizione del muro divisorio tra la Galka e il nucleo antico della città, avevano segnato una precisa volontà di superamento rispetto alla struttura urbana bassomedievale, una diversa idea di città che gli interventi del XVI secolo avrebbero qui palesato appieno.

Dopo l'avvio dei lavori per la via Toledo, nel 1569, il governo municipale decise di dotare porta Nuova di una veste monumentale, che grosso modo non doveva discostarsi dalle fattezze odierne, almeno nel primo ordine del fronte interno, mentre non è chiaro in che modo fosse stato delineato il fronte esterno [Di Matteo 1990, cap. II]; ma nel giro di poco più di un decennio, l'opera sarebbe stata oggetto di un'iniziativa, questa volta marcatamente monarchica, che avrebbe cambiato completamente lo *skyline* urbano fra il rinnovato asse del Cassaro e il palazzo Reale.

Tra le numerose e decisive iniziative architettoniche e urbanistiche intraprese a Palermo durante il vicereame di Marcantonio Colonna [Scaduto 2016], la sopraelevazione di porta Nuova riveste un ruolo centrale sia nella definizione del panorama monumentale della città, sia nel completamento della via Toledo, che il principe romano volle prolungare fino alle mura orientali della città, aprendo porta Felice sul litorale. Quest'ultima, tuttavia, sarebbe stata compiuta soltanto nel XVII secolo, poiché le risorse progettuali e finanziarie in quel momento furono concentrate sulla 'porta Aurea' – così in quel momento veniva intitolata porta Nuova – dove alla struttura già esistente fu sovrapposto un nuovo corpo di fabbrica, loggiato su entrambi i fronti e concluso da una imponente piramide in copertura, che una lunga terrazza collegava al piano nobile del palazzo Reale. Trasformata quindi in monumentale torre palatina – comparabile alla realizzazione negli anni sessanta della Torre Dorada nell'alcázar madrileno – riagganciava così l'intero complesso al sistema della via Toledo, permettendo di visualizzare fin da porta Felice il sito della residenza vicereale [Di Fede 2012, 51-53], in realtà defilata rispetto al tracciato del rettilineo e chiusa dai complessi religiosi che ancora insistevano sul profilo meridionale della strada; il lato settentrionale invece aveva trovato in quegli anni una nuova configurazione con la realizzazione del Seminario accanto al palazzo Arcivescovile e subito dopo, alla fine negli anni ottanta, dell'ospedale di San Giacomo.

Tale situazione perdurò ancora per alcuni decenni, fino a quando i tumulti rivoluzionari che si svilupparono alla fine degli anni Quaranta del Seicento misero a dura prova il governo spagnolo e la sicurezza della capitale: il 15 agosto 1647 il popolo palermitano in rivolta si dirigeva alla conquista del palazzo Reale, mettendo in fuga il viceré in carica, il marchese di Los Veles. L'evidente vulnerabilità della residenza vicereale condurrà infine il cardinale Teodoro Trivulzio – a cui era stato affidato nel frattempo il governo dell'isola, come presidente del Regno, con il



4: a) Schema planimetrico del palazzo Reale (1649) con i nuovi bastioni campiti in azzurro e in tratteggio l'area interessata dalle demolizioni (Archivo General de Simancas, MPD, 11, 075, part.); b) Macchina dei fuochi e carro trionfale nel piano del Palazzo durante i festeggiamenti del 1711 per le vittorie militari di Filippo V (Vitale 1711).

preciso compito di ristabilire le sorti del governo monarchico nell'isola – a decidere la realizzazione di due bastioni a difesa della reggia, rivolti verso la città. Dopo la valutazione di diversi progetti, furono infine costruiti, tra il 1648 e il 1649, i due bastioni di San Michele, a fianco della porta d'ingresso nel palazzo, e di Santa Maria, accanto a porta Nuova (fig. 4a), che comporterà la dolorosa demolizione delle chiese della Pinta, di Santa Barbara la Soprana e di San Giovanni alla Galca [Basile 1938, 48], determinando così la definitiva liberazione del piano antistante il palazzo, esteso a questo punto fino al profilo settentrionale della via Toledo, assorbita così nel piano stesso; ciò si può apprezzare nell'abbondante iconografia che lo raffigura prodotta fra XVII e XVIII secolo, o per rappresentare il fronte principale del complesso palatino o, soprattutto, in occasione di celebrazioni pubbliche (fig. 4b). Infatti, il grande spazio sarebbe stato spesso negli anni a venire il sito prescelto per imponenti apparati festivi, macchine per i fuochi, anfiteatri, giostre ecc. [Di Fede 2008; Mínguez et al. 2014; Bazzano 2016], a cui faceva da contrappunto la gran 'machina' scultorea del monumento dedicato a Filippo IV d'Asburgo, eretto a partire dal 1662 [Sutera 2018].

### Conclusioni: la 'cancellazione' del piano e la realizzazione della villa Bonanno

Il piano del palazzo Reale mantenne la configurazione acquisita nel XVII secolo a lungo, fino a una prima inversione di tendenza nella prima metà dell'Ottocento, quando il governo luogotenenziale borbonico, nel 1834, pensò di realizzare un giardino di forma semicircolare che desse compiutezza formale al piano sul lato opposto del palazzo Reale; ma durò poco, spazzato via dai moti rivoluzionari del 1848, dopo i quali si avviò anche la demolizione dei due baluardi seicenteschi [Zabbia 2017, 53 sgg.]. All'inizio degli anni Quaranta era stato proposto anche di utilizzare una parte dell'area per edificare un nuovo teatro pubblico limitrofo al palazzo Reale [Patricolo 1941], sulla falsariga di quanto già realizzato a Napoli, ma anche in questo caso la crisi del 1848 non ne permise la realizzazione.

In realtà bisognerà aspettare il periodo postunitario perché la tendenza a convertire in *squares* vaste aree pubbliche, sempre più diffusa nel XIX secolo, trovasse concreta applicazione anche



MARIA SOFIA DI FEDE



5: M. Catti, *Porta Nuova*, 1908 (Galleria d'Arte Moderna di Palermo 'Empeccle Restivo'); nel dipinto si intravede, oltre la via Toledo ormai alberata, la vegetazione ancora poco emergente della villa Bonanno e sullo sfondo la sagoma del palazzo Reale.

a Palermo, trasformando in giardino le due piazze più importanti della città in età medievale e moderna, la piazza della Marina e il piano del Palazzo. Mentre la prima fu realizzata quasi subito, soltanto a partire dal 1905, sull'area prospiciente il complesso palatino, rinominato dopo il 1860 piazza della Vittoria, sorse la villa Bonanno, con la collaborazione progettuale di Giuseppe Damiani [Basile 1938] [Pirrone 1989, 144-145]. In definitiva l'antica area della *Paleapolis* tornava a essere colmata, non da costruzioni però, ma dalla fitta trama di palmizi scelti per l'impianto del nuovo giardino, che, dopo molti secoli d'uso quasi esclusivo da parte delle alle istituzioni religiose e governative, restituiva infine questo spazio alla quotidianità dei cittadini palermitani (fig. 5).

### Bibliografia

- AYMARD, M. (1991). *Palermo e Messina*, in *Governare il mondo. L'impero spagnolo dal XV al XIX secolo*, a cura di M. Ganci e R. Romano, Palermo, Società Siciliana di Storia Patria, pp. 143-164.
- ARICÒ, N. (2016)<sup>1</sup>. *Dedit author Vega et nomen et formam. L'interesse di Juan de Vega per l'architettura*, in *La Sicilia dei viceré nell'età degli Asburgo (1516-1700). La difesa dell'isola, le città capitali, la celebrazione della monarchia*, a cura di S. Piazza, Palermo, Edizioni Caracol, pp. 87-110.
- ARICÒ, N. (2016)<sup>2</sup>. *Interventi urbani a Messina nei secoli XVI-XVII*, in *La Sicilia dei viceré nell'età degli Asburgo (1516-1700). La difesa dell'isola, le città capitali, la celebrazione della monarchia*, a cura di S. Piazza, Palermo, Edizioni Caracol, pp. 279-297.
- ARICÒ, N. (2016)<sup>3</sup>. *La fondazione di Carlentini nella Sicilia di Juan de Vega*, Firenze, Leo S. Olschki.
- BASILE, N. (1938). *Il Piano del Palazzo*, in N. Basile, *Palermo felicissima. Divagazioni d'arte e di storia*, s. III., a cura di S. Cardella. Palermo, G. Fiore e figli, pp. 21-60.
- BAZZANO, N. (2016). *Palermo fastosissima. Cerimonie cittadine in età spagnola*, Palermo, Palermo University Press.

- BENIGNO, F. (1990). *La questione della capitale: lotta politica e rappresentanza degli interessi nella Sicilia del Seicento*, in «Società e storia», n. 47, pp. 27-63.
- BRESC, H. (1985). *L'espace public a Palerme 1100-1460*, in *Fortifications, portes de villes, places publiques dans le monde méditerranéen*, a cura di J. Heers, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, pp. 41-55.
- BRESC, H. (2012). *Palermo al tempo dei Normanni*, Palermo, Dario Flaccovio.
- COLUMBA, M.G. (1910). *Per la topografia antica di Palermo*, in *Centenario della nascita di Michele Amari*, Palermo, Stabilimento Tipografico Virzì, II, pp. 396-426.
- D'ANGELO, F. (2002). *Palermo alla fine del Duecento e inizi del Trecento*, in *La città di Palermo nel Medioevo*, a cura di F. D'Angelo, Palermo, Officina di Studi Medievali, pp. 35-57.
- D'ANGELO, F. (2019). *Il Palazzo dei re normanni*, in «Notiziario Archeologico della Soprintendenza di Palermo», n. 42, pp. 1-13.
- DI FEDE, M.S. (2008). *La festa barocca a Palermo: città, architetture, istituzioni*, in «Espacio, Tiempo y Forma», s. VII, n. 18-19 (2005-2006), UNED de Madrid, pp. 49-75.
- DI FEDE, M.S. (2012). *Il Palazzo Reale di Palermo in età moderna (XVI-XVII secolo)*, II ed. agg., Palermo, Edizioni Caracol.
- DI FEDE, M.S. (2014). *Il viceré Garçía de Toledo e i cantieri reali. Un loggiato "alla genovese" per Palermo*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia», n. 19, pp. 73-77.
- DI GIOVANNI, V. (1889-1890). *La topografia antica di Palermo dal secolo X al secolo XV*, 2 voll., Palermo, Tipografia Boccone del Povero.
- DI GIOVANNI, V. (1896). *Le fortificazioni di Palermo nel secolo XVI giusta l'ordini dell'ing. Antonio Ferramolino, ora pubblicato con documenti inediti e pianta del 1571*, «Documenti per servire alla Storia di Sicilia», s. IV, vol. IV, Palermo, Società siciliana per la storia patria.
- DI MATTEO, S. (1990). *La Porta Nuova a Palermo*, Palermo, Edizioni Giada.
- FAZELLO, T. (1990). *Storia di Sicilia*, (ed. orig. *De rebus siculis decades duae ...*, 1558) a cura di M. Ganci, trad. di A. de Rosalia e G. Nuzzo, 2 voll., Palermo, Regione Siciliana - Assessorato BB. CC. e P.I.
- LONGO, R. (2016). *"In loco qui dicitur Galca". New Observations and Hypotheses on the Norman Palace in Palermo*, in «Journal of Transcultural Medieval Studies», vol. 3, nn.1-2, pp. 225-317.
- MAURICI, F. (2015). *Palermo araba. Una sintesi dell'evoluzione urbanistica (831-1072)*, Palermo, Kalós Edizioni d'Arte.
- MAURICI, F. (2016). *Palermo Normanna. Vicende urbanistiche d'una città imperiale (1072-1194)*, Palermo, Kalós Edizioni d'Arte.
- MÍNGUEZ, V. et al. (2014). *La fiesta barroca. Los reinos de Nápoles y Sicilia (1535-1713)*, Castelló de la Plana (ES), Universitat Jaume I.
- PATRICIOLLO, M. (1841). *Cenno sul progetto del nuovo teatro per Palermo ...*, Palermo, Stamperia F. Lao.
- PEZZINI, E. (2013). *Palermo in 12th Century: Transformations in forma urbis*, in *A companion to medieval Palermo: the history of a Mediterranean city from 600 to 1500*, a cura di A. Nef, Leiden, Brill, pp. 195-234.
- PIRRONE, G. (1989). *Palermo, una capitale. Dal Settecento al Liberty*, Milano, Electa.
- SCADUTO, F. (2016). *Il viceré e la città: interventi di Marcantonio Colonna a Palermo e Messina tra decoro urbano, magnificenza civica e pubblica utilitas*, in *La Sicilia dei viceré nell'età degli Asburgo (1516-1700). La difesa dell'isola, le città capitali, la celebrazione della monarchia*, a cura di S. Piazza, Palermo, Edizioni Caracol, pp. 137-168.
- STARRABBA, R. (1874). *Notizie e documenti intorno alla Sala Verde e al Palazzo degli Scavi*, «Archivio Storico Siciliano», II, pp. 423-429.
- SUTERA, D. (2018). *I Monumenti ai sovrani spagnoli in Sicilia nella seconda metà del Seicento. Il caso di Filippo IV a Palermo e di Carlo II a Messina*, in *Ecos culturales, artísticos y arquitectónicos entre Valencia y el Mediterráneo en época moderna*, a cura di M. Gómez-Ferrer Lozano e Y. Gil Saura, Universitat de Valencia, pp.161-184.
- VESCO, M. (2017). *Una strada, due regge, una mappa: la committenza di don García Álvarez de Toledo, viceré di Sicilia (1564-1567)*, in «Mediterranea - Ricerche storiche», XXIV, n. 41, pp. 543-592.
- VITALE, P. (1711). *Le Simpatie dell'allegrezza tra Palermo, capo del Regno di Sicilia, e la Castilla, reggia capitale della Cattolica Monarchia...*, Palermo, A. Epiro.
- ZABBIA, L.L. (2017). *L'architettura nell'Ottocento borbonico: il palazzo Reale di Palermo (1798-1860)*, tesi di dottorato in Analisi Rappresentazione, Pianificazione delle Risorse Territoriali, Urbane, Storico-Architettoniche e Artistiche, tutor prof. M.S. Di Fele, ciclo XXVI, Università degli Studi di Palermo.





## ***L'isolato milanese al Carrobbio nel progetto urbano dell'Ordine dei Chierici Regolari Teatini***

### *The Milanese area at Carrobbio in the urban project of the Order of Clerics Regular Theatines*

**ROSSANA RAVESI**

Sapienza Università di Roma

#### **Abstract**

*Nel periodo della Controriforma molte congregazioni religiose raggiungono la massima diffusione ed emergono come elemento influenzante l'articolazione interna della città. Esse si pongono in una dialettica in cui l'uso dello spazio urbano - nel quale con modalità spesso all'epoca criticate inseriscono le loro architetture - viene inteso come manifestazione di potere. Il presente contributo riguarderà la zona del Carrobbio a Milano, dove nel 1660 i Chierici Regolari Teatini prevedevano di trasferire la loro sede dalla Chiesa di Sant'Antonio. Il progetto non venne attuato a causa delle innumerevoli difficoltà e delle controversie, anche di tipo economico-sociale, insorte con gli altri ordini religiosi già presenti sul territorio. La metodologia impiegata, data dalle fonti archivistiche e iconografiche inedite messe a sistema con la cartografia storica, renderà possibile ricostruire lo scenario urbano immaginato.*

*During the Counter-Reformation period many religious congregations reach the maximum diffusion and emerge as an element influencing the internal structure of the city. They place themselves in a dialectic in which the use of urban space - in which in their often criticized methods insert their architectures - is understood as a manifestation of power. This contribution will concern the Carrobbio area in Milan, where in 1660 the Clerics Regular Theatines planned to transfer their seat from the Church of Sant'Antonio. The project was not implemented because of the countless difficulties and controversies, also economic-social, that arose with the other religious orders already present in the area. The methodology used, given by unpublished archival and iconographic sources systematized with historical cartography, will make it possible to reconstruct the imagined urban scenario.*

#### **Keywords**

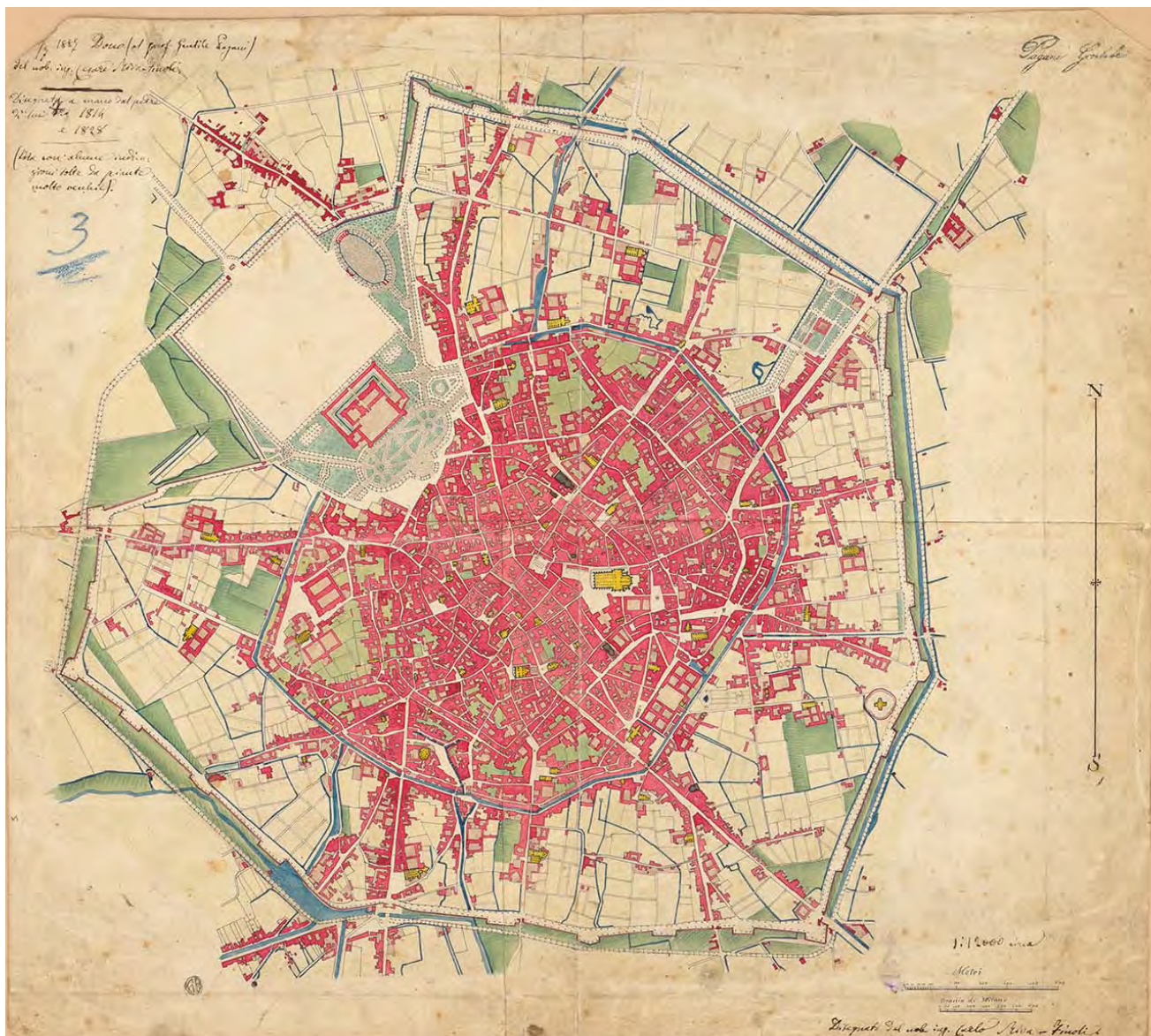
Ordine Teatino, potere religioso, trasformazione urbana.

*Theatinos order, religious power, urban transformation.*

#### **Introduzione**

Nel periodo della Controriforma molte congregazioni religiose raggiungevano la massima diffusione e addirittura influenzavano l'articolazione della città [Chabod 1971]. Esse si ponevano in una dialettica in cui l'uso dello spazio urbano - nel quale con modalità spesso all'epoca criticate si inserivano con le loro architetture - era inteso come manifestazione di potere. L'influsso della cultura cattolica, nel campo urbanistico, era conseguenza del grande movimento della Controriforma scaturito dal Concilio di Trento. Il tessuto urbano di Milano iniziò a subire notevoli mutamenti a partire dall'emanazione delle *Constitutiones Domini Mediolanensis* di Carlo V nel 1541, corpus legislativo atto a garantire l'autonomia della città

ROSSANA RAVESI



1: Carlo Riva Finoli, Pianta topografica di Milano (1814).

rispetto ai vicari imperiali, ma soprattutto a configurare l'immagine urbana della città [Guidoni, Marino 1982, 500-513].

Dal momento di riorganizzazione imperiale spagnola della città con la nuova cinta muraria, Milano era in una fase di rinnovamento edilizio e urbano. Il disegno generale della città non muta (fig.1) ma la Milano medievale è ben evidente all'interno della cinta bastionata cinquecentesca, che racchiude ancora molti spazi liberi o in fase di urbanizzazione. All'esterno della 'vecchia' città, l'area era interessata da importanti iniziative edilizie religiose, che tendevano a sostituirsi alle disposizioni militari notevolmente allentate. L'attività ecclesiastica non trovava più opposizione, poiché era venuta a mancare la grande tensione militare dei decenni precedenti e quindi si creava maggiore possibilità per l'impulso religioso.





2: Marc'Antonio Barateri, *La Gran città di Milano, veduta a volo d'uccello*, 1699, incisa da Gio. Paolo Bianchi. Stralcio rielaborato in cui sono evidenziati: l'isolato di Sant'Antonio acquisito dai Teatini (1), l'area di possibile espansione per la chiesa di S. Antonio (2), l'area per la nuova sede del Carrobbio (3), chiesa di San Pietro dei Monaci si San Benedetto (4), il Duomo (5), chiesa di S. Fermo (6), chiesa di S. Pietro in Campo Lodigiano (7), chiesa di S. Giorgio in Palazzo (8), S. Alessandro, chiesa dei padri Barnabiti (9), chiesa di S. Maria delle Monache di S. Benedetto (10), collegiata di S. Lorenzo (11), convento di S. Ambrogio Maggiore dei padri Cistercensi (12), chiesa delle Monache di S. Bernardino (13), chiesa di S. Michele delle Monache Cistercensi (14), crocetta del Carrobbio (15), Porta Ticinese (16), Porta Romana (17).

Con l'insediamento degli arcivescovi Carlo (1560-1584) e poi Federico (1587-1631) Borromeo, la Chiesa acquisiva il potere di monopolizzare l'urbanistica milanese proponendosi come committenza sempre più esclusiva e condizionante. La grande conversione dell'urbanistica cittadina in funzione dei complessi religiosi presentava, però, aspetti comuni a quelli di altre grandi città sotto il dominio spagnolo [Ballo, Caizzi, 1960]. L'introduzione di elementi identificativi di rappresentanza urbana ampliava il condizionamento religioso agli aspetti della vita cittadina. Nel 1598 venne, infatti, realizzato l'arco trionfale di Porta Romana per celebrare la visita di Margherita d'Austria moglie di Filippo III di Spagna; nel medesimo anno Fernando de Velasco ordinava di ampliare il corso di Porta Romana. La presenza della Chiesa si diffondeva in modo sempre più capillare: lo testimoniano ad esempio le croci stazionali collocate sui ponti, agli incroci e negli slarghi che si moltiplicarono all'inizio del Seicento in relazione alla nascita di nuove confraternite [Guidoni, Marino 1982, 147-150]. Il Seicento, con le sue potenzialità formatrici di espressione e sensibilità nel rappresentare l'architettura, si identifica in campo urbanistico come il secolo delle scelte di fondo, delle sottili distinzioni tra opera individuale e opera collettiva radicate profondamente nella mentalità moderna. La riflessione sullo sviluppo delle progettazioni urbane scaturite dai rapporti tra le diverse componenti politiche ed economiche interagenti nello spazio, ha consentito di evidenziare il filo conduttore di fenomeni in cui gli ordini religiosi si sono contraddistinti come elemento cardine.

ROSSANA RAVESI

## **1. L'influenza urbana dell'ordine religioso teatino a Milano**

In questo contesto, l'arrivo dell'Ordine dei Chierici Regolari Teatini a Milano nel 1570 è stato percepito come 'scomodo' dalle altre congregazioni religiose già presenti sul territorio, convinte di aver diritto di scelta dei propri 'vicini'. Di conseguenza, inserimento dei Teatini nell'area milanese ha generato forti opposizioni economico-politiche nel tessuto urbano esistente.

Con l'aiuto del cardinale Carlo Borromeo, i Teatini, si insediarono in modo provvisorio nella casa di S. Maria presso San Calimero fuori Porta Romana [Giussano 1610, 216] come viene citato nella documentazione d'archivio: «ne trattò adunque [Carlo Borromeo] co' superiori di quella Religione per via di lettere, e de' suoi agenti in Roma, e ne fece venire fino al numero di quattordici, a' quali assegnò nel principio la Chiesa e Casa di Santa Maria presso S. Calimero in Porta Romana. San Carlo non mancò di farli provvedere del suo di mobili di casa, di paramenti di Chiesa, del vivere, e di altri bisogni, finché furono poi soccorsi della pietà dei milanesi, quando cominciarono a conoscerli e riceverne gli aiuti spirituali! [...] ebbero poi per opera pure di esso santo la Chiesa di Sant'Antonio con le Case dell'Abbazia annesse. Presero pertanto il possesso di questa Chiesa, i Padri teatini nell'anno 1576, avendone riportato il Breve di consenso dalla S. M. di Papa Gregorio XIII»<sup>1</sup>. Tuttavia, la sede era troppo piccola e non permetteva un possibile ampliamento poiché «[...] isolato dalle strade per ogni parte [...]»<sup>2</sup>; pertanto, il padre preposito di Milano, Alfonso Besotto, intercedendo per loro conto presso la Santa Sede richiedeva un altro convento posto alle debite distanze da altri monasteri, come prescritto dalla Bolla di Gregorio XV in cui: «non solo conferma la Costituzione di Limiti, mà vuole, che non si possano erigere nuovi Conventi se prima non siano sentiti li Supirorii e Procuratori delle Religioni circonvicine nella distanza di quattro miglia, e gli stissi ò diano il loro consenso, overo chiaramente consti all'Ordinario potersi fare la nuova erettione senza danno d'alcuno d'essi»<sup>3</sup>, poi confermato anche dalla Bolla di Urbano VIII. Il 10 febbraio 1651, con atto notarile stilato da Giovanni Battista Aliprandi, ottennero dunque l'isolato di S. Antonio, già sede dell'ordine degli Antoniniani, in cui si trasferirono definitivamente<sup>4</sup>. Ma anche il nuovo luogo, non lontano dal Duomo e dunque in una zona ambita, non consentiva un adeguato ampliamento dal momento che «il Collegio ch'hanno à S. Antonio non è capace del numero de sogetti presenti et essergli interclusa la forma di pottersi ottender d'aumentaggio, mentre sono tagliati fuori et isolati da più strade»<sup>5</sup>.

I Padri osservarono che «sarebbe la più ragionevole, et canonica forma di allargarsi in un sol corpo, che separarsi in luoghi piccioli, et con inconvenienti»<sup>6</sup> ed espressero la volontà di trasferirsi in un'area che soddisfacesse tale requisito. L'isolato al Carrobbio presso porta Ticinese era di maggiori dimensioni e avrebbe permesso di costruire un complesso religioso atto ad ospitare una comunità più numerosa; inoltre era in posizione fortemente centrale (Fig. 2).

Anche questa sede, però, divenne problematica per la difficoltà ad essere accettata dalle altre comunità conventuali. Padre Besotto, come atto dovuto aveva informato le comunità dei Padri Cistercensi, Barnabiti, Francescani e Domenicani «li PP.<sup>ri</sup> Theatini di S. Antonio hanno

---

<sup>1</sup> Roma, Archivio Generale Teatino, Fondo R0193 Milano II, f. 2r.

<sup>2</sup> Roma, Archivio Generale Teatino, Fondo R0193 Milano II, f. 2r.

<sup>3</sup> Roma, Archivio Generale Teatino, Fondo R0193 Milano II, f. 22v, f.23r.

<sup>4</sup> Roma, Archivio Generale Teatino, Fondo R0193 Milano II, f. 9r e v.

<sup>5</sup> Roma, Archivio Generale Teatino, Fondo R0193 Milano II, f. 14r.

<sup>6</sup> Roma, Archivio Generale Teatino, Fondo R0193 Milano II, f. 15r.



supplicato sua Santità di aprire nuova chiesa in P. Ticinese nella Casa, che fa cantonata per andare dalla Crocetta del Carrobbio à man dritta verso la Contrada di S. Simone»<sup>7</sup>. Tale decisione, però, irritò le congregazioni religiose limitrofe (le Monache di S.<sup>to</sup> Gesù a S. Bernardino e i religiosi afferenti a S. Ambrogio Maggiore, S. Lorenzo Maggiore, S. Pietro in Caminadella, S. Siro, S. Maria, S. Pietro in Campo Lodigiano, S. Michele, S. Fermo e S. Giorgio)<sup>8</sup>, che si accordarono sottoscrivendo una petizione per bloccare l'iniziativa teatina appellandosi al decreto emanato da Gregorio XV e confermato da Urbano VIII. Gli Opponentisti suggerivano ai Teatini di programmare un ampliamento della sede a Sant'Antonio piuttosto che una nuova costruzione al Carrobbio, che avrebbe richiesto un'ingente somma di denaro; si alludeva anche al fatto che un ordine povero non poteva permettersi una simile impresa. I Teatini risposero di avere denaro sufficiente grazie alla donazione di Padre Giacinto Greco prima che di prendere i sacri voti e alle offerte dei loro fedeli e «che tal danaro basta di vantaggio, per aprir la Chiesa, e Collegio, per modo di persuasione intanto che la pietà de' fedeli offerisca spontaneamente maggiori elemosine per edificarci à gloria della Provvidenza Divina in miglior forma»<sup>9</sup>. Inoltre, essendo una religione mendicante, erano coscienti di avere necessità di tempi lunghi per realizzare il loro progetto e questo per loro aveva un significato positivo<sup>10</sup>.

La controversia avviata per troncare sul nascere l'iniziativa teatina focalizzava le conseguenze che tale trasferimento avrebbe generato in primis il rispetto delle distanze dagli altri complessi conventuali. A riferimento fu presa la distanza di 640 braccia di legname milanese intercorrente tra la Croce di Porta Ticinese e i conventi dei padri Cistercensi a Sant'Ambrogio e dei padri Barnabiti a Sant'Alessandro, come testimoniato dalla dichiarazione dell'ingegnere Carlo Bellone detto Bosso datata 3 giugno 1660<sup>11</sup>. Dal Collegio di S. Ambrogio Maggiore e da quello delle Monache di S. Bernardino si sarebbero però avute circa 70 canne romane e non le 300 previste. In base alle Costituzioni di Clemente VIII e di Gregorio XV si affermava che era prevista «la distanza di 4 miglia tutti li luoghi de' Conventi, e specialmente de' Mendicanti»<sup>12</sup> confermate da Urbano VIII; tuttavia, i Teatini godevano del privilegio che li esimeva dalla necessità di chiedere tal consenso e di ridurre la distanza a sole 140 canne<sup>13</sup>. Il sito del Carrobbio godeva di una distanza maggiore, ma in caso contrario auspicavano comunque una concessione in deroga, ricordando che a Genova nel 1584 era stata consentita la costruzione di una chiesa vicino al loro Collegio di S. Siro<sup>14</sup>.

Una seconda questione riguardava l'aspetto economico, poiché «il Popolo amatore dille Mutationi, e studioso sempre di cose nuove abbandonarobbi la honorationi di tanti luoghi santissimi y friquintari quista nuova Chiesa [...] che è nel bel mezo del Corso [...] et brevissima distanza fra le due Collegiate S. Lorenzo et S. Giorgio in Palazzo; nell'istesso sito vi concorrono all'intorno le giurisdizioni delle Parochie di S. Lorenzo, di S. Vincenzo in Prato, di S. Pietro in Caminadella, di S. Maria al Ceresio, di S. Sisto / Sisto, di S. Vito al Carobbio, di S. Pietro Lodegino, di S. Michel La Chiusa, di S. Fermo»<sup>15</sup>. I «curati delle dette Chiese vivono et si sostengono per la maggior parte de' straordinarii» e questo avrebbe comportato un calo

<sup>7</sup> Roma, Archivio Generale Teatino, Fondo R0193 Milano II, f. n.n.r.

<sup>8</sup> Roma, Archivio Generale Teatino, Fondo R0193 Milano II, f. 18r.

<sup>9</sup> Roma, Archivio Generale Teatino, Fondo R0193 Milano II, f. 5v, f. 6r.

<sup>10</sup> Roma, Archivio Generale Teatino, Fondo R0193 Milano II, f. n.n.r. e v.

<sup>11</sup> Roma, Archivio Generale Teatino, Fondo R0193 Milano II, f. 5r.

<sup>12</sup> Roma, Archivio Generale Teatino, Fondo R0193 Milano II, f. n.n.r.

<sup>13</sup> Roma, Archivio Generale Teatino, Fondo R0193 Milano II, f. n.n.r.

<sup>14</sup> Roma, Archivio Generale Teatino, Fondo R0193 Milano II, f. n.n.r. e v.

<sup>15</sup> Roma, Archivio Generale Teatino, Fondo R0193 Milano II, f. 22r.

ROSSANA RAVESI

delle donazioni e col «ridursi [...] le loro Chiese deserte, le loro entrate spogliate e spogliando cinquanta Chiese vicchi y arricchirni una nuova, e sminuiri il culto a tanti luoghi santi, e vinirabili y trasferirlo à Tempio di vita poca»<sup>16</sup>. Infine, per dissuadere i Padri fu presentata loro anche la situazione poco felice del luogo occupato da «pizziccaroli, pescivendoli, Hortolani, fachini, e tavernari; molto indecenti alla fondatione di luogo Sacro improprio alla quiete, e ritiratezza Religiosa». I Padri si difesero affermando che se «fossero in realtà considerabili sarebbe forza il dire che molte, e molte Chiese di Milano soggiacessero à questa indecenza [...]. Basta il rifletter allo strepito irreparabile, che dal levare al tramontar del Sole si fa' sin dentro la Porta interiore del Duomo stesso, et al pessimo odore, che l'immondezze degli irriverenti Plebei vi cagionano [...] Potrebbe aggiungere che [...] il Pantheon di Roma, havendo avanti la Porta Campo di fiori, ove si ferma à vendere, et à comprare le cose comestibili tutta Roma soggiace alli detti inconvenienti [...]; né però s'è giamai pensato di chiudere quella Basilica, ò di trasferir altrove la Piazza di quel mercato». <sup>17</sup>.

La critica più forte riguardava la presenza spirituale teatina considerata superflua dal momento che vi erano già altre dodici parrocchie, molti conventi Regolari e due collegiate<sup>18</sup>. I Teatini in difesa osservarono che il problema non dipendeva dalla loro nuova chiesa, ma da cosa i religiosi avevano da offrire alla comunità. Si affidavano pertanto alla Provvidenza divina e al loro beato fondatore, trovando nella carità l'unico sostentamento senza recare danno ai 'vicini'<sup>19</sup>. Tutte queste problematiche e le continue polemiche sfociarono nell'abbandono del programma edilizio teatino per il nuovo complesso al Carrobbio.

## Conclusioni

Un nuovo assetto della città al Carrobbio è quindi stato impedito da problemi legati non alla programmazione urbana, ma alle difficili relazioni tra istituzioni religiose; per analoghe ragioni venne meno anche il programma di ampliamento della sede a Sant'Antonio. In conclusione, è evidente come la Chiesa è stata in grado di condizionare e imporre un'impronta unitaria e forte, che non riguarda solo la mera accezione architettonica di chiese e conventi, ma anche l'organizzazione della città e del suo territorio.

## Bibliografia

- CHABOD F. (1971). *Lo stato e la vita religiosa a Milano all'epoca di Carlo V*. Torino, Einaudi.  
GIUSSANO G. P. (1610). *Vita di San Carlo Borromeo. Prete Cardinale di Santa Prassede. Arcivescovo di Milano*, Roma, Stamperia della Camera Apostolica, p. 216.  
GUIDONI E., MARINO A. (1982). *Storia dell'urbanistica. Il Cinquecento*. Bari, Laterza, pp. 500-513.  
GUIDONI E., MARINO A. (1982). *Storia dell'urbanistica. Il Seicento*. Bari, Laterza, pp. 147-150.

## Fonti archivistiche

- Roma, Archivio Generale Teatino, Fondo R093 Milano II, f. 2, f.5, f.6, f.9, f.14, f.15, ff.21-25.  
Milano, Civica Raccolta delle Stampe 'Achille Bertarelli', P.V.m.4-8, P.V.g. 2-10.

---

<sup>16</sup> Roma, Archivio Generale Teatino, Fondo R0193 Milano II, f. 15r e v.

<sup>17</sup> Roma, Archivio Generale Teatino, Fondo R0193 Milano II, f. 24v.

<sup>18</sup> Roma, Archivio Generale Teatino, Fondo R0193 Milano II, f. n.n.r e v.

<sup>19</sup> Roma, Archivio Generale Teatino, Fondo R0193 Milano II, f. n.n.r e v.

## ***Disastri naturali e sacre processioni. I percorsi in onore di santa Rosalia all'indomani del terremoto di Palermo del 1726***

*Natural disasters and sacred processions. The itinerary in honor of Saint Rosalia after the 1726 Palermo earthquake*

**VALERIA ENEA**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*La notte del primo settembre del 1726 la città di Palermo fu colpita da una violenta scossa di terremoto, la più forte che la capitale del Regno di Sicilia avesse mai subito. Il contributo esamina simboli e rappresentazioni connessi al percorso delle processioni religiose organizzate per santa Rosalia a seguito di tale evento. L'analisi offre lo spunto per evidenziare modifiche e inserimenti dell'itinerario di devozione verso la santa palermitana tra XVII e XVIII secolo.*

*The night of the 1st September 1726 the city of Palermo was struck by a terrible earthquake, the strongest that the capital of the Kingdom of Sicily had ever suffered. This paper examines symbols and representations connected to the course of religious processions organized for Saint Rosalia after this event. The analysis offers the opportunity to highlight changes and additions to the itinerary of devotion to the patron saint of Palermo between the seventeenth and eighteenth centuries.*

### **Keywords**

Disastri naturali, processioni, percorsi.

*Natural disasters, processions, itinerary.*

### **Introduzione**

Alcune settimane dopo la dichiarazione dello stato di emergenza sanitaria provocata dalla diffusione del covid-19, papa Francesco ha celebrato, senza la partecipazione dei fedeli, una processione penitenziale per invocare la fine della pandemia. Dal Vaticano il pontefice si è dapprima recato presso la basilica di Santa Maria Maggiore per pregare la Vergine Maria; poi, percorrendo via del Corso, ha raggiunto la chiesa di San Marcello dov'è custodito un antico crocifisso in legno portato in processione dai devoti durante l'estate del 1522 per far cessare la pestilenza che in quell'anno aveva colpito Roma.

Nell'Europa cattolica dell'età moderna le cerimonie civili e religiose (indissolubilmente legate tra di loro) scandivano la vita quotidiana delle comunità: pubblici cortei – organizzati in occasione di nozze e nascite di sovrani, vittorie sul nemico, ingressi trionfali di re e viceré, le canonizzazioni o altre ricorrenze religiose – coinvolgevano l'intero tessuto urbano che per l'occasione veniva ornato a festa [Visceglia 2002]. Frequenti erano anche le cerimonie legate a eventi straordinari, tra i quali si possono annoverare le catastrofi naturali. A causa del loro carattere pressoché inspiegabile per le società di antico regime, i disastri, infatti, erano ritenuti flagelli inviati da Dio per punire i costumi licenziosi degli abitanti [García Acosta 2017, 46-82]. Sebbene negli ultimi decenni diversi studi abbiano ridimensionato questa stereotipata rappresentazione fatalistica [Walter 2009, 33-60], tuttavia, specialmente dopo il Concilio di

VALERIA ENEA

Trento, è unanimemente attestato che il ricorso ai santi quali intercessori presso il divino costituiva un rituale fondamentale non solo per la cessazione del disastro, ma anche per assicurare alla città protezione da eventuali future sciagure [Guidoboni 2019, 145-146]. Oltre alla tradizionale invocazione alla Vergine Maria, cui veniva riconosciuto il ruolo di massima intermediaria con l'Altissimo, le comunità ricorrevano spesso a quei santi che avevano dimostrato la loro capacità nel neutralizzare una calamità. A queste figure 'specializzate', si associavano inoltre i protettori locali che in più di un'occasione avevano dato prova della loro azione preservatrice nei confronti della città di cui erano patroni [Poirier 2018, 157-164].

Attraverso l'esame di alcune fonti a stampa, e in particolare delle cronache prodotte dai diaristi dell'epoca, il contributo analizza le processioni di natura devozionale indette dalle autorità locali all'indomani del terremoto che nel 1726 colpì la città di Palermo, capitale del Regno di Sicilia. Come già in occasione del più devastante sisma che aveva scosso la parte orientale dell'isola nel 1693 e i cui echi erano stati avvertiti persino nella capitale, la comunità urbana ricorse all'intercessione di Santa Rosalia, proclamata un secolo prima patrona di Palermo proprio durante un altro evento catastrofico, l'epidemia di peste scoppiata nel 1624. L'esame degli itinerari stabiliti in occasione di questi tre eventi calamitosi offre così la possibilità di evidenziare come la scelta dei percorsi fosse dettata da ragioni che andavano ben oltre i vantaggi favoriti degli assi viari rettilinei realizzati dal governo spagnolo tra la fine del XVI e la prima metà del XVII secolo [Ago 2018, 443-473]. Dall'indagine, infatti, emerge come gli itinerari adottati prediligessero passaggi che consentissero di rendere simbolicamente omaggio a un significativo luogo di culto o a una precisa sede istituzionale.

Il percorso seguito dalla processione di ringraziamento per la santa palermitana dopo il terremoto del 1726 non fu altro che una riproposizione di quello inaugurato dopo il sisma del 1693. L'evento del 1726 diventa così non soltanto espressione di memoria culturale [Burke 2017, 89-92], ma rappresenta anche la conferma della sovrapposizione del nuovo percorso rispetto a quello introdotto dopo il 1624.

## **1. Processioni e percorsi dopo il terremoto del 1726**

La notte del primo settembre del 1726 Palermo fu sconvolta da una violenta scossa di terremoto, la più forte che la capitale del regno di Sicilia avesse mai subito. Quella notte il sisma provocò notevoli danni al patrimonio edilizio, senza tuttavia comportarne la completa distruzione. I quartieri maggiormente colpiti furono quelli del centro storico – all'epoca chiamati con i nomi delle antiche sante protettrici della città (santa Cristina, sant'Agata, santa Ninfa e santa Oliva), oggi noti rispettivamente come l'Albergheria, la Kalsa, il Capo e la Loggia – perfettamente delimitati dall'intersezione dei due principali assi viari della città: il Cassaro (la strada più antica) e via Maqueda, costruita in epoca spagnola per favorire i collegamenti e migliorare la circolazione all'interno della città [de Seta, Di Mauro 1995, 75-77]. Come evidenziato dalla planimetria realizzata dall'incisore Antonio Bova (fig. 1), la scossa causò danni significativi ad alcuni dei principali luoghi di culto – tra cui la cattedrale e la chiesa di San Niccolò da Tolentino –, ai palazzi delle più prestigiose famiglie aristocratiche della capitale, e alle principali sedi istituzionali come il Palazzo reale. Secondo i dati raccolti dal canonico Antonio Mongitore, il testimone più attendibile dell'evento, a causa del terremoto persero la vita 200 persone, mentre 150 fu il numero dei feriti [Mongitore 1727, 53].

In assenza del viceré Joaquín Fernández de Portocarrero – che per disposizioni regie all'epoca riedeva nella città di Messina – le operazioni di intervento furono gestite dalle istituzioni locali e in particolare dal Senato, l'autorità responsabile dell'amministrazione della città, che già poche ore dopo la scossa emanò alcuni provvedimenti per far fronte alla situazione di crisi. Per

venire incontro ai bisogni spirituali della comunità, l'arcivescovo José Gasch si premurò di esporre nella cattedrale l'urna contenente le reliquie della patrona santa Rosalia. Inoltre, per placare l'ira divina abbattutasi contro la capitale, il 3 settembre dispose una processione di penitenza da celebrarsi il giorno successivo, coincidente con il *dies natalis* della santa<sup>1</sup>.

Secondo quanto stabilito dall'arcivescovo, la processione ebbe inizio dalla basilica di San Francesco d'Assisi e attraverso il Cassaro, percorso privilegiato delle cerimonie civili e religiose, terminò nella chiesa metropolitana [Mongitore 1727, 74-75]. La scelta delle sedi religiose indette dal primate per lo svolgimento del corteo non fu certamente casuale. Se la cattedrale era legata alla venerazione delle reliquie della patrona, la basilica dei frati francescani costituiva (e costituisce tutt'oggi) il centro propulsore della devozione verso l'Immacolata Concezione. Il percorso processionale intendeva così intrecciare simbolicamente il culto delle due sacre figure proclamate dalle autorità cittadine patrona di Palermo nel 1624, quando la città fu colpita dalla menzionata terribile epidemia di peste.

Nonostante la mancanza di un cerimoniale codificato, l'assetto del corteo fu disposto secondo le ordinarie sacre processioni. Come in occasione di quelle civili, infatti, anche nelle celebrazioni religiose la disposizione dei partecipanti costituiva un elemento fondamentale per il suo svolgimento, dal momento che rifletteva le gerarchie della società e i suoi equilibri interni [Benigno 2008, 133-148]. Apriva la processione il clero regolare, scalzo e con fune al collo in segno di penitenza, seguito dai suoi superiori, dal vicario dell'arcivescovo e dal maestro cappellano della cattedrale. Seguiva il clero secolare, senza cotta e colletto ecclesiastico, anch'esso con corda pendente dal collo e scalzo. Chiudevano la processione le massime autorità locali: l'arcivescovo, il pretore e i senatori, privi delle consuete toghe [Di Marzo 1871, 105].

Alle processioni penitenziali, celebrate nelle settimane successive, seguirono quelle di ringraziamento all'Immacolata e a santa Rosalia, alle quali era stata attribuita la preservazione della città da una catastrofe maggiore. Dopo le cerimonie per la Vergine Maria, il 7 ottobre il Senato pubblicò infatti un bando attraverso il quale si disponevano tre giorni festivi in onore della santa palermitana<sup>2</sup>. Per l'occasione l'intera città fu ornata a festa e in particolare la cattedrale, centro rappresentativo della celebrazione, rivestita con drappi e decorata al suo interno da apparati effimeri che riproducevano immagini riguardanti le grazie concesse dalla santa alla capitale del Regno [Mongitore 1727, 107-113].

La sera del 10 di ottobre ebbe luogo la processione dell'urna argentea contenente le reliquie della santa. Rispetto a quelle penitenziali, le processioni di ringraziamento seguirono un percorso circolare: dall'ingresso principale della cattedrale, dopo una prima sosta dinanzi al palazzo arcivescovile, il corteo imboccò il Cassaro sino a piazza Villena, più comunemente nota come 'i quattro canti', e passaggio pressoché obbligatorio durante le processioni civili e religiose [Bazzano 2016, 46-51]. Il percorso procedeva con passaggi significativi in alcuni luoghi simbolo della città, soprattutto quelli che avevano favorito la nascita del culto della vergine palermitana: oltre al palazzo arcivescovile, infatti, il corteo sostava presso piazza Pretoria, in prossimità della sede dell'istituzione municipale, e, soprattutto, presso il Collegio Massimo dei padri gesuiti (i principali agiografi della vita della santa), strategicamente stabilito a pochi metri dalla chiesa metropolitana [Manduca 2009, 137-139]. Il rientro in cattedrale, tuttavia, avvenne attraverso un itinerario diverso da quello di andata. Il corteo, infatti, attraversò piazza Sette Angeli (fig. 2), dietro

<sup>1</sup> Palermo. Archivio di Stato, *Real Segreteria*, Incartamenti, B. 183, c.nn.

<sup>2</sup> Palermo. Archivio Storico Comunale, *Bandi*, B. 527/105, ff. 30v sgg.



VALERIA ENEA



1: Antonio Bova, *Palermo nel terremoto del primo settembre 1726. Pianta della città di Palermo con riferimento ai luoghi danneggiati dal terremoto, allegata alla relazione di Antonio Mongitore, Palermo ammonito, penitente e grato nel formidabil terremoto del primo settembre del 1726* (1727).  
2: Particolare del piano della Cattedrale e della chiesa dei Sette Angeli della pianta di Antonio Bova.

le absidi della cattedrale, dove sorgevano la chiesa e il monastero omonimi, distrutti nel 1860 durante gli scontri tra le truppe borboniche e quelle garibaldine [Di Marzo 1871, 111].

## 2. Epidemie e terremoti. La rifunzionalizzazione del culto di santa Rosalia nel XVII secolo

Il ricorso della comunità palermitana a santa Rosalia in occasione di eventi considerati all'epoca castighi divini, non fu certo casuale. Come già detto, infatti, alla santa era stato attribuito il merito di aver fatto cessare la peste abbattutasi sulla Sicilia e soprattutto sulla capitale del regno nel 1624. Com'è noto, in quella circostanza, dopo i primi ricorsi alle antiche protettrici della città, in particolare alle sante Ninfa e Cristina, e ai santi Rocco e Sebastiano, ai quali ci si era rivolti durante la precedente pestilenza del 1575 [Cancila 2016, 264-266], i palermitani implorarono l'intercessione di santa Rosalia fino a quel momento estranea alla ritualità urbana. Sebbene, infatti, il suo culto avesse un'antica tradizione, questa era essenzialmente legata al Monte Pellegrino dove la vergine aveva vissuto da eremita all'interno di una grotta [Petrarca 2008, 19-24].

Il ritrovamento dei resti della santa il 15 luglio del 1624, analizzati da una commissione di medici e teologi che li identificò nel febbraio dell'anno successivo come appartenenti a Rosalia, costituì il primo passo che incentivò la devozione nei suoi confronti. L'*inventio* delle reliquie, accolta con grande favore da Giannettino Doria – arcivescovo e viceré *ad interim* di Palermo, che poteva così vantare di aver dotato la capitale di una patrona che, a differenza delle altre, era nata ed era stata sepolta in città – diede vita a una tradizione liturgica destinata a essere tramandata nei secoli [Cabibbo 2004, 56-68]. La prima processione in onore della nuova patrona di Palermo si svolse tra l'8 e il 10 giugno del 1625 e il suo itinerario rimase pressoché inalterato nel tempo. Dalla cattedrale, dove erano state traslate le reliquie della santa, il corteo attraversò l'intero Cassaro fino a giungere alla strada Colonna (l'odierno Foro Italico). Sulla via

del ritorno, la processione si snodava lungo il quartiere della Kalsa: attraverso Porta dei Greci, il corteo passava per via Alloro, all'epoca residenza dell'alta nobiltà palermitana, per poi procedere lungo la Discesa dei Giudici, dove un tempo sorgevano gli uffici dei magistrati della corte pretoriana, e attraverso il Cassaro rientrava in cattedrale [Paruta 1651, 32-56].

Se nei decenni successivi all'introduzione del patronato di Rosalia il suo culto rimase associato alle epidemie, in seguito l'attribuzione alla santa del potere di intercessione si estese anche ai disastri naturali, com'è evidente nel caso del terremoto del 1726. Il riconoscimento dell'ampliamento delle grazie concesse dalla vergine alla città di Palermo avvenne in particolare nel 1693, quando uno dei più catastrofici terremoti dell'età moderna si abbatté sulla Sicilia orientale provocando la distruzione di un gran numero di località [Condorelli 2013, 139-166]. L'intensità dell'evento fu tale da essere avvertita persino nella capitale, dove il sisma provocò danni al Palazzo reale, alla chiesa di San Niccolò da Tolentino e al monastero di Santa Caterina, senza tuttavia causare vittime. La preservazione della capitale da una sciagura peggiore come quella che nel frattempo andava emergendo dalle numerose lettere e relazioni inviate al viceré Francisco Pacheco, duca di Uzeda, dalle località del versante orientale, costituì, soprattutto per i gesuiti, l'occasione per rafforzare il culto di santa Rosalia. Durante il terremoto, infatti, la vergine eremita aveva dato prova di una maggiore capacità di intercessione col divino rispetto alla patrona della città di Catania, sant'Agata, le cui origini nel corso dell'età moderna erano state oggetto di una lunga contesa con la capitale [Scalisi 2006, 147-167].

Alla rifunzionalizzazione del ruolo della santa quale «dominatrice degli elementi» [Del Vio 1694, 93], corrispose parallelamente una riconfigurazione dell'itinerario processionale. L'istituzione municipale decise di rendere grazie alla santa istituendo per il mese successivo una processione, che sarebbe stata ripercorsa l'11 gennaio di ogni anno in occasione della ricorrenza del sisma. Dalla porta maggiore della cattedrale il corteo prese la via del Cassaro per poi rientrare nella Chiesa metropolitana passando per la chiesa dei Sette Angeli [Di Marzo 1871, 112-113]. Quest'ultimo passaggio fu volutamente inserito in quanto, a detta di una religiosa del monastero, la preservazione dell'edificio dalle conseguenze della scossa era stata raccomandata da Dio [Mongitore 1726, 168-169]. La chiesa, infatti, custodiva diverse reliquie appartenenti a santi e martiri palermitani (e non solo), tra cui alcuni resti di santa Rosalia trasferiti nel 1626 dopo la loro autenticazione [Mongitore 1726, 143-153].

L'attraversamento del corteo dinanzi alla chiesa dei Sette Angeli divenne così una tappa privilegiata in occasione di un evento straordinario, ridisegnando i tradizionali percorsi seguiti fino a quel momento nelle processioni per santa Rosalia. Tale fu, infatti, quello adottato pochi anni dopo, nel 1698, quando un'altra scossa tellurica, sebbene di minore entità, fu avvertita a Palermo [Di Marzo 1871, 168-169]. Al nuovo itinerario si fece ricorso anche nel 1706 in occasione dell'assedio di Barcellona a opera di Filippo V durante la guerra di successione spagnola [Albareda Salvadó 2001] e, come si è visto, sarà anche il percorso privilegiato durante le celebrazioni del 1726.

## Conclusioni

La devozione verso santa Rosalia è tutt'oggi fortemente sentita dalla città di Palermo che ogni anno, il 15 luglio, commemorando la fine della peste del 1624, manifesta la sua gratitudine attraverso la venerazione delle sacre reliquie portate in processione per le vie del centro storico. Non sono invece più previste celebrazioni legate al riconoscimento della protezione della santa contro i disastri naturali. Eppure, almeno fino alla metà del XIX secolo, sembra ancora persistere il culto della vergine eremita contro i terremoti: nel calendario liturgico dell'anno 1858, contenuto nella monumentale guida istruttiva sulla città di Palermo, redatta da Gaspare Palermo, sono

VALERIA ENEA

infatti ancora previste messe particolari e processioni a ricordo degli eventi sismici del 1693 e del 1726 [Palermo 1858, 19-43]. È probabile che i cambiamenti politici seguiti all'annessione della Sicilia al Regno Italia, abbiano posto fine alla tradizione [Zito 2015, 113-142]; d'altra parte, con la distruzione della chiesa dei Sette Angeli nel 1860, era venuto meno quel luogo simbolo che aveva determinato la modificazione del consueto itinerario devozionale.

### Bibliografia

- AGO, R. (2018). *Strade rettilinee e processioni barocche nella Roma del Settecento*, in «Quaderni Storici», n. 158/2.
- ALBAREDA SALVADÓ, J. (2001). *Catalunya en un conflicte europeu. Felip V i la pèrdua de les llibertats catalanes (1700-1714)*, Barcellona, Generalitat de Catalunya.
- BAZZANO, N. (2016). *Palermo fastosissima. Cerimonie cittadine in età spagnola*, Palermo, Palermo University Press.
- BENIGNO, F. (2008). *Leggere il cerimoniale nella Sicilia spagnola*, in «Mediterranea. Ricerche Storiche», pp. 133-148.
- BURKE, P. (2017). *La storia culturale*, Bologna, il Mulino.
- CABIBBO, S. (2004). *Santa Rosalia tra terra e cielo. Storia, rituali, linguaggi di culto*, Sellerio, Palermo.
- CANCILA, R. (2016). *Salute pubblica e governo dell'emergenza: la peste del 1575 a Palermo*, in «Mediterranea. Ricerche Storiche», n. 37, pp. 231-272.
- CONDORELLI, S. (2013). *Le tremblement de terre de Sicile de 1693 et Europe: diffusion des nouvelles et retentissement*, in «Dimensioni e Problemi della Ricerca Storica», n. 2, pp. 139-166.
- DE SETA, C., DI MAURO, L. (1995). *Palermo*, Roma-Bari, Laterza.
- DEL VIO, I. (1694). *Li giorni d'oro della Palermo trionfale nella solennità di santa Rosalia vergine palermitana celebrata l'anno 1693. Rinovandosi l'annuale memoria della sua invenzione*, Palermo, Pietro Coppola.
- DI MARZO, G. (1871). *I diari della città di Palermo dal secolo XVI al XIX*, voll. 7-9, Palermo, Pedone Lauriel.
- GARCÍA ACOSTA, V. (2017). *Divinidad y desastres. Interpretaciones, manifestaciones y respuestas*, in «Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante», n. 35, pp. 46-82.
- GUIDOBONI, E., POIRIER, J.P. (2019). *Storia culturale del terremoto dal mondo antico a oggi*, Catanzaro, Rubbettino.
- MANDUCA, R. (2009). *Le chiese, lo spazio, gli uomini. Istituzioni ecclesiastiche e clero nella Sicilia moderna*, Caltanissetta-Roma, Sciascia Editore.
- MONGITORE, A. (1726). *Istoria del venerabile monastero de' Sette Angeli nella città di Palermo nell'ordine delle Minime di san Francesco di Paola: colle memorie delle religiose illustri in santità che in esso fiorirono*, Palermo, Giovanni Battista Aiccardo.
- MONGITORE, A. (1727). *Palermo ammonito, penitente e grato, nel formidabil terremoto del primo settembre 1726. Narrazione istorica, in cui si espongono i danni cagionati dalle sue scosse; con molti memorabili avvenimenti, e nomi de' morti: le penitenze, e conversioni seguite; e li rendimenti di grazie per la preservazione da maggiori rovine*, Palermo, Angelo Felicella ed Antonio Gramignani.
- PALERMO, G. (1858). *Guida istruttiva per Palermo e suoi dintorni riprodotta su quella del cav. D. Gaspare Palermo dal beneficiale Girolamo Di Marzo-Ferro*, Palermo, Pietro Pensante.
- PARUTA, F. (1651). *Relatione delle feste fatte in Palermo nel 1625 per lo trionfo delle gloriose reliquie. Di S. Rosalia vergine palermitana. Scritta dal dottor don Onofrio Paruta, canonico della chiesa metropolitana di Palermo, figlio di Filippo. E poi perfettionata da don Simplicio Paruta monaco cassinese*, Palermo, Pietro Coppola.
- PETRARCA, V. (2008). *Genesi di una tradizione urbana. Il culto di Santa Rosalia a Palermo in età spagnola*, Palermo, Fondazione Ignazio Buttitta.
- POIRIER, J.P. (2018). *Saints as protectors against earthquakes in popular culture in Italy and Latin America*, in «Earth Science History», n. 1, pp. 157-164.
- SCALISI, L. (2006). *Un mito conteso. Il culto di Sant'Agata tra Catania e Palermo nel Seicento*, in *Uso e reinvenzione dell'antico nella politica di età moderna (secc. XVI-XIX)*, a cura di F. Benigno, N. Bazzano, P. Lacaita, Bari-Roma, Manduria, pp. 147-167.
- VISCEGLIA, M.A. (2002). *La città rituale. Roma e le sue cerimonie in età moderna*, Roma, Viella.
- WALTER, F. (2009). *Catastrofi. Una storia culturale*, Costabissara, Colla Editore.
- ZITO, G. (2015). *La chiesa siciliana dopo l'impresa dei Mille*, in «Rivista della storia della chiesa in Italia», n. 1, pp. 113-142.

### Fonti archivistiche

- Palermo. Archivio di Stato. *Real Segreteria*, Incartamenti, B. 183 c.nn.
- Palermo. Archivio Storico Comunale, *Bandi*, B. 527/105, ff. 30-31.

## **Ricostruire Nola: variazioni della forma urbis in età orsiniana**

### *Reconstructing Nola: changes of the forma urbis during the Orsinian seignior*

**LUIGI TUFANO\*, ANTONIA SOLPIETRO\*\***

\*Università di Napoli Federico II

\*\*Diocesi di Nola, Ufficio Beni culturali

#### **Abstract**

*Lavori recenti hanno contribuito a discutere l'impianto urbanistico di Nola, una universitas feudale di medie dimensioni, e l'impronta politica e culturale impressa dalla dinastia baronale degli Orsini per lo sviluppo della città. Sulla scorta di nuove acquisizioni documentarie lette in sinossi con la cartografia storica, questo intervento si propone di approfondire i processi sistolici e diastolici del tessuto cittadino e le trasformazioni dei luoghi urbani di esercizio del potere, in particolare della piazza pubblica.*

*Recent works have accurately contributed to discuss the urban layout of Nola, a medium-sized feudal universitas, and the political and cultural imprint impressed by the baronal dynasty of the Orsini for the development of the town. Based on new documentary acquisitions read in synopsis with historical cartography, this paper aims to study the systolic and diastolic processes of the civic fabric, the transformations of urban places of exercise of power, in particular of the platea publica.*

#### **Keywords**

Nola, Orsini, piazza pubblica.

*Nola, Orsini, public square.*

#### **Introduzione**

La centralità degli Orsini nelle vicende di Nola è un dato noto e incontestabile [Di Cerbo 2013]: per oltre due secoli (1293-1528), quasi senza soluzione di continuità, la città – centro eponimo di un'importante contea ai margini sud-orientali di Terra di Lavoro – venne controllata dalla gens romana. Pur nel susseguirsi di tre linee diverse, gli Orsini lasciarono un'impronta decisiva sul tessuto cittadino – sociale, artistico e urbanistico – con committenze, fondazioni, interventi di ampliamento e di riqualificazione. Per la seconda metà del Quattrocento il dato demografico delinea una contea con una popolazione presunta di circa 10.000 uomini e localizzata prevalentemente nel distretto di Nola, che si configurava, adottando una soglia di inurbamento bassa, come una città di medie dimensioni (tra i 2.000 e i 5.000 abitanti) [Sakellariou 2012, 82-83; Tufano 2020]. Accanto a ciò è però da riconsiderare il ruolo dei Montfort, signori di Nola dalla seconda metà del Duecento, e, parallelamente, da approfondire il ruolo degli ordini mendicanti, dell'élite locale e del Capitolo cattedrale. Con tali premesse, nel contributo prenderemo in considerazione le trasformazioni della piazza pubblica nella città bassomedievale durante la signoria di Orso Orsini (1461-1479), cioè di quella area che, circoscritta su tre lati dalle vie Vicanziana, Portello e Cortefellana, era destinata con i suoi edifici e le sue botteghe alla vita politica e alle attività produttive. Cercheremo poi, brevemente, di verificare le relazioni tra questa pluralità di attori.

## 1. *Nola praesens*

La rappresentazione cartografica nota più antica di Nola è nelle problematiche mappe aragonesi [Vitolo 2016], copie settecentesche di perduti originali probabilmente quattrocenteschi, dove nel margine inferiore destro della pergamena che riproduce la piana campana a sud-est di Maddaloni compare una città fortificata diversa, non solo in considerazione della distorsione e della compressione prospettica, da quella raffigurata nel *De Nola* di Ambrogio Leone [Venezia 1514]. Questa incisione, a firma del pittore Girolamo Mocetto – che, con le altre tre, correda il volume e concorre a elevarne il grado di novità – consegna invece una *forma urbis* di secondo Quattrocento. Non è solo una tavola esplicativa, piuttosto dialoga in senso stretto col testo: infatti, aldilà dei problemi di gestazione, di autorialità e di funzionalità delle illustrazioni, nella *Nola praesens* sono riprodotti o annotati tutti gli elementi architettonici e i particolari urbanistici affrontati nel testo, ma anche lo spazio bianco (il non disegnato) acquista significato [de Divitiis *et alii*, 2018]. Negli ampi isolati vuoti è condensata una dinamica insediativa a carattere residenziale o commerciale – in parte taciuta e in parte semplificata da Leone – che, al vaglio delle fonti trecentesche, restituisce una città con importanti spazi verdi intramurari progressivamente edificati.

Già la descrizione dell'assetto viario [Leone 1514, II, 10] mostra, in controluce, la percezione dei processi di rimodulazione dello spazio urbano della città tardo-quattrocentesca. Leone è esplicito nel riconoscere la centralità delle vie, dal tracciato ondivago, Vicanziana e Cortefellana, che costituivano gli assi – su preesistenze romane – della città medievale gravitante intorno la cattedrale. Non a caso il seggio cittadino, collocato al crocevia di questi due assi e davanti al quale in direzione est si apriva uno slargo [Leone 1514, III, 10], era porticato solo sul lato orientale e, parzialmente, su quello meridionale, lasciando intuire come l'ingresso fosse proprio dalle strade. La costruzione del trecentesco palazzo comitale nel quadrante nord-occidentale aveva indotto poi l'apertura di una nuova porta nei pressi della residenza degli Orsini e il conseguente sviluppo monumentale di una via medievale (il Portello) verso est in direzione del duomo, che forse rifunzionalizzava permanenze di tracciati antichi [Ruffo 2012]. Questa strada principiava a occidente nei pressi della porta omonima e, lambendo la piazza sul lato settentrionale, intersecava la Vicanziana – residuo di un cardine della città romana – per poi continuare fino al Collegio delle Vergini dell'Annunziata, importante fondazione orsiniana tardo-trecentesca. Significativamente lungo il Portello avevano luogo le principali cerimonie cittadine, durante le quali lo stendardo civico veniva condotto, passando per il seggio, dal palazzo comitale al duomo. Spia indiretta di questa polarizzazione fu la parziale lastricatura, opera del conte Raimondo Orsini (morto nel 1459), dell'impianto stradale, che era limitata: alla Vicanziana (dove Leone osserva i più indicativi episodi di architettura civile privata signorile) e alle sue ramificazioni raffigurate in pianta; al tratto occidentale del Portello con l'inclusione del ramo verso il convento mendicante di San Francesco; al tratto orientale della Cortefellana fin poco oltre il seggio cittadino; e al tratto centrale della Megaldina tra le chiese del Salvatore e di Santa Maria la Nova, incluso il tratto di raccordo con la Cortefellana. La lastricatura descritta da Leone coniugava, dunque, necessità funzionali e di rappresentanza cittadina ma, al contempo, rifletteva la topografia sociale di Nola.

## 2. La piazza di Orso

Punto di partenza è la lapidaria nota di Leone [Leone 1514, II, 16] sui lavori compiuti da Orso Orsini (morto nel 1479), che in poco meno di vent'anni mutò il volto della città, anche col sostegno di vescovi (Giovanni Antonio Boccarelli e Orlando Orsini) che – sebbene non sempre residenziali – furono accondiscendenti e desiderosi di allinearsi agli interventi orsiniani e di



cooperare con il conte, cogliendone il valore promozionale in chiave personale. Orso, abile e apprezzato condottiero di ventura, fu tra i principali consiglieri di Ferrante d'Aragona: ottenne la contea di Nola, in precedenza feudo del principe di Salerno, Felice Orsini, in segno di gratitudine nel dicembre 1461, dopo aver abbandonato il partito filo-angioino e il principe di Taranto, Giovanni Antonio del Balzo-Orsini, al cui soldo aveva fino ad allora militato nella guerra contro gli aragonesi [Senatore 2018]. A Nola Orso promosse un denso programma di riqualificazione urbana, in linea con le ben documentate pratiche dei signori delle città italiane centro-settentrionali: intervenne a più riprese in tutte le più importanti fabbriche nolane – militari, civili e religiose; realizzò nuovi progetti architettonici; rinnovò infrastrutture; promosse anche scavi di spoliazione delle antiche vestigia romane della città. Vertice del programma di Orso fu la ricostruzione e l'ampliamento in un linguaggio architettonico d'avanguardia del palazzo comitale che, sebbene incompiuto per la prematura morte del committente, si presentava come un edificio monumentale isolato su tutti i lati, la cui imponente facciata – interamente rivestita con le lastre di travertino provenienti dallo scavo del teatro romano – dominava lo slargo antistante la chiesa di San Francesco [de Divitiis 2016, 30-38].

Nel progetto urbanistico orsiniano il ruolo del ceto preminente locale fu tutt'altro che comprimario. La stessa notazione di Leone circa la concessione di Orso ai nolani del materiale in esubero dagli scavi per gli adeguamenti delle loro residenze non può essere cassata solo come semplice episodio di magnificenza del signore, colta nella sua accezione politica e sociale teorizzata in quegli anni da Pontano [Pontano 1999, 94-95]. Al contrario, si innesta su una consolidata tradizione civica meridionale di riutilizzo strategico delle antichità locali [de Divitiis 2019], che per Nola si rileva ad esempio in molti palazzi dell'aristocrazia cittadina, dettagliatamente descritti da Leone [de Divitiis, Lenzo, Miletto 2018, 92-100], o in alcune fabbriche della piazza pubblica e dell'*insula episcopalis* [Mollo, Solpietro 2019]. Parallelamente, rivela anche in filigrana la partecipazione piena, attiva e consapevole dell'*élite* al rinnovamento urbano, di cui è testimonianza efficace la trecentesca dimora degli Albertini, posta lungo il Portello nel convicino di Santa Margherita, che venne aggiornata *all'antica* nella seconda metà del Quattrocento, anche con l'inserimento di pregiati frammenti di reimpiego. In ogni caso, sembra di poter concordare che l'opera di rinnovamento cittadino di fine XV secolo tradusse sul piano urbanistico l'azione politica del *princeps* di intervento nella definizione e nella trasformazione della realtà dei rapporti interni di una comunità.

In riferimento alla piazza pubblica, che mantenne grossomodo invariato il suo assetto fino ai massicci lavori ottocenteschi di riqualificazione [Barbato 2013], il conte ampliò e liberò lo slargo antistante il duomo rendendolo quadrilatero, traslò il macello, restaurò l'edificio della dogana ed emporio, e completò i lavori alla cattedrale avviati dal conte Raimondo Orsini e dal vescovo Leone de' Simeoni: l'immagine che vien fuori è quella di una piazza vitale e produttiva, urbanisticamente riconfigurata secondo il linguaggio architettonico *all'antica* con l'inserimento di *spolia*, non necessariamente da circoscrivere solo alle quattro basi e statue fino a ora identificate [de Divitiis 2016].

Proviamo però a cogliere l'effettiva portata del progetto di Orso intersecando i dati sparsi traditi dal *De Nola* con la documentazione d'archivio. Leone [Leone 1514, II, 17] colloca i quattro mercati settimanali in quattro luoghi diversi:

- il *forum boarium*, nel quale si trattavano gli animali vivi, è documentato nel 1307 nella piazza della cattedrale<sup>1</sup>; al tempo di Leone era invece fuori la porta del Portello aldilà del fossato, in un luogo che lo stesso Orso aveva reso più agevole alle contrattazioni con la piantagione di

<sup>1</sup> Nola, Archivio Storico Diocesano [d'ora in poi ASDNo], *Fondo Conventi, Regesti Santa Chiara*, c. 2.

filari di tigli, quasi a simulare tettoie o pennate a servizio dell'attività dei mercanti [Leone 1514, II, 7], e dove si svolgevano, anche se raramente, le giostre [Leone 1514, III, 10].

- l'emporio con annessa cappella dell'Annunziata<sup>2</sup> era posto all'incrocio tra il Portello e la Vicanziana; qui si teneva il *forum farinarium* per l'acquisto di beni all'ingrosso. L'edificio, che assolveva anche alla funzione di dogana, fu oggetto di un importante intervento di restauro che ne mutò radicalmente l'assetto architettonico: Leone lo descrive come un blocco di fabbrica con pilastri e arcature tutt'intorno, al cui interno vi era un impalcato in legno sostenuto da pilastri, che era destinato propriamente alla dogana.

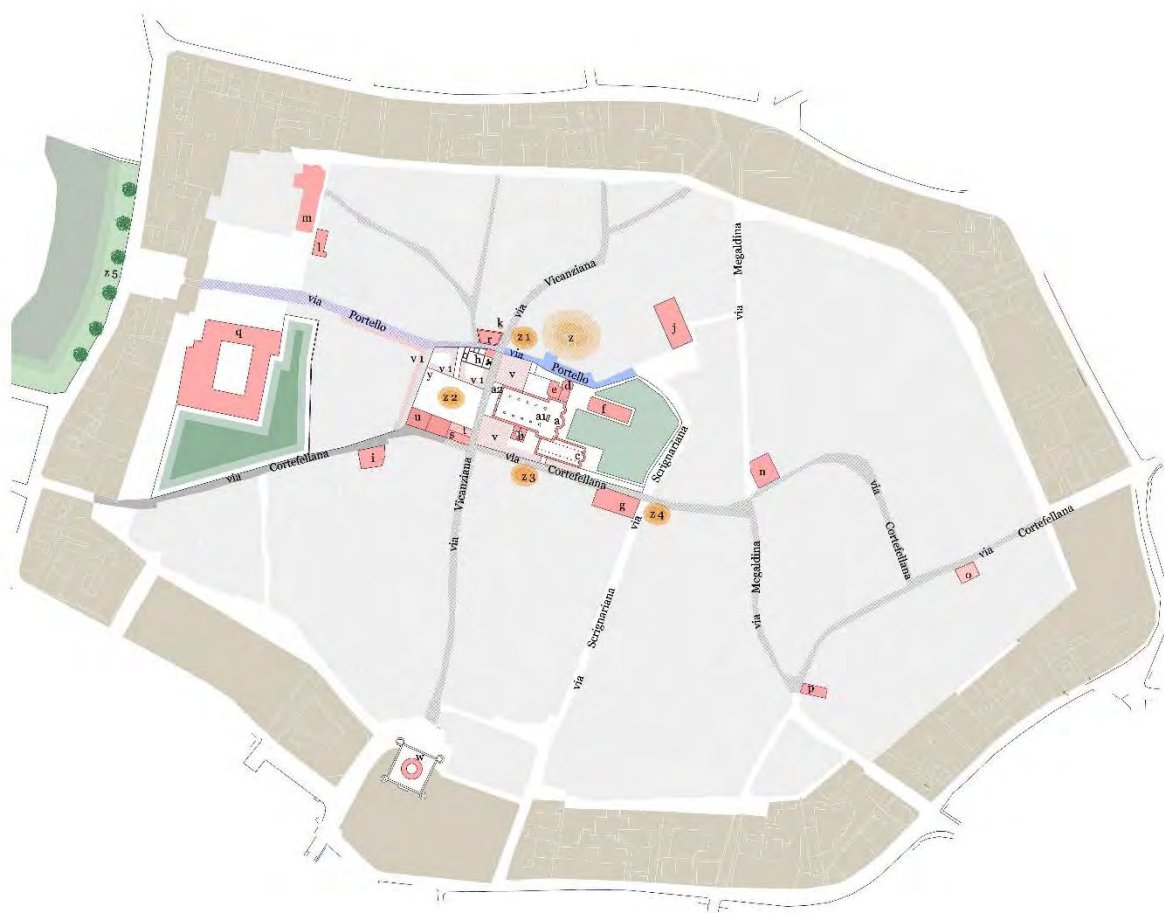
- nella piazza della cattedrale vi era il *forum frumentarium* per l'acquisto di beni al dettaglio, che spesso ospitava anche gli spettacoli cittadini [Leone 1514, III, 10];

- il *forum asserum* per il legname si teneva nella piazza antistante la chiesa dei Santi Apostoli. Al contempo, in uno slargo adiacente all'emporio/dogana e perimetrato dagli stessi assi viari si svolgeva il quotidiano mercato dei deperibili, mentre in un'area molto prossima (un angiporto posto pressappoco di fronte l'ingresso del complesso ospedaliero di San Giovanni dei fustiganti) era localizzato il mercato delle carni e del pesce, che ancora nel XVIII secolo è ricordato col significativo toponimo *alle Chianghe vecchie*. Inoltre, un secondo contemporaneo mercato giornaliero dei commestibili era presso l'ospedale di San Paolino lungo la Cortefellana, in un contesto topografico (quello che scendeva verso la via Scrignariana) nel quale sono documentate anche le botteghe degli artigiani della pelle.

La (de)localizzazione dei mercati mostra un progetto urbanistico di monumentalizzazione e di alleggerimento funzionale – ma non simbolico – della piazza, che nel corso del XIV secolo aveva invece subito un intenso e disordinato processo di edificazione e che, parallelamente, condensava in sé le principali attività economiche e amministrative della città. Del resto in una piazza, dove la presenza del Capitolo cattedrale, documentata fin dal XIII secolo, appariva pervasiva con lucrativi censi e affitti su molte delle case, delle taverne e delle botteghe (talvolta dotate di magazzini al piano superiore cui si accedeva tramite *scalandrone*) che affollavano il perimetro dello slargo, le aree dei mercati intra-murari e la vicina *insula episcopalis*, non furono di poco conto né gli interventi né gli interessi della famiglia comitale.

Si possiedono pochi ma significativi dati. Il fronte orientale era occupato dalla monumentale fabbrica della cattedrale, che prospettava su un piccolo slargo separato dal resto della piazza dalla via Vicanziana. La facciata gotica, arricchita con ornamenti marmorei quattrocenteschi e con iscrizioni antiche inserite nel paramento murario, era avanzata rispetto ai fianchi, nei quali si aprivano due slarghi occupati da officine e botteghe. Le botteghe continuavano poi sia sul lato settentrionale dell'*insula episcopalis* – fino all'ingresso della chiesa di San Giovanni – sia su quello meridionale – fino alla basilica dei Santi Apostoli –, dove si elevava la torre campanaria della cattedrale con il suo basamento a vista rivestito interamente di *spolia*, che una fonte erudita di età moderna ricondurrebbe a un intervento del vescovo Orlando Orsini [Ebanista 2007; Mollo, Solpietro 2019]. La stessa scelta di Orso di essere sepolto nella cattedrale, differentemente dai precedenti conti di cui è noto il luogo di sepoltura nolano che optarono per la chiesa mendicante di San Francesco (Nicola, morto nel 1399) e per il convento osservante di Sant'Angelo in Palco (Raimondo), rivela il desiderio di sganciarsi dalla memoria, in un certo senso un po' ingombrante, dei suoi predecessori e di associare il proprio nome alla principale chiesa della *sua* città. Il legato testamentario è esplicito: Orso dispone che i figli provvedano a «facere unam sepulturam seu sepulchrum de marmore prope altare magnum dicte catedralis ecclesie Nolane in planitie terre et solo adequatum»; una sepoltura semplice,

<sup>2</sup> ASDNo, *Fondo Sante Visite, Visita pastorale, 1586*, c. 83r, c. 99v; *Visita pastorale, 1615*, c. 58r, c. 58v.

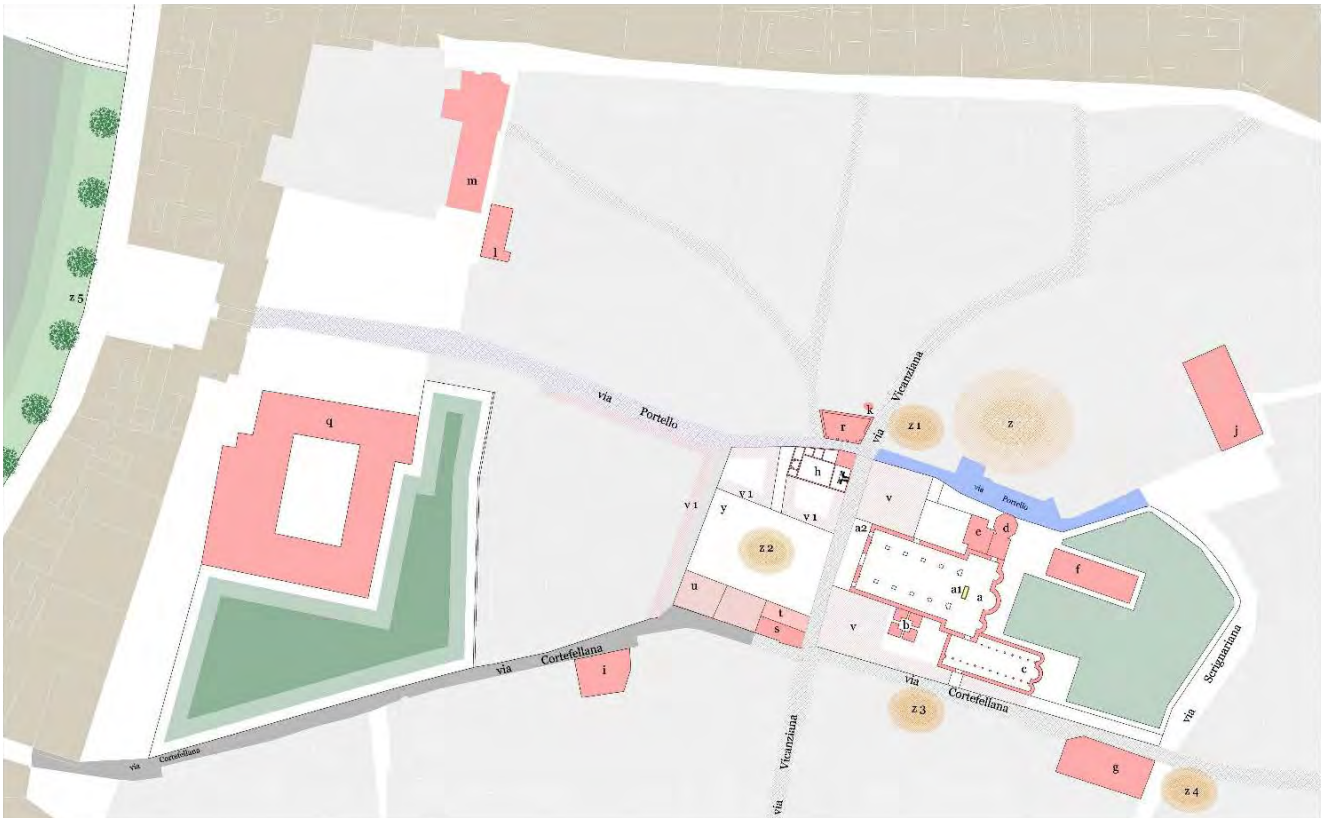


1: Planimetria con individuazione degli edifici e localizzazione dei mercati nella organizzazione urbana della seconda metà del Quattrocento. Elaborazioni grafiche a cura dell'architetto Maurizio Barbato.

Legenda: a) chiesa cattedrale; a1) sepoltura del conte Orsini; a2) spiazzo antistante la cattedrale; b) campanile; c) Santi Apostoli; d) cappella dell'Immacolata; e) San Giovanni dei fustiganti; f) episcopio; g) San Paolino; h) San Felice in platea; i) Santa Chiara; y) piazza pubblica; j) collegio dell'Annunziata; k) cappella della Santissima Annunziata; l) Gesù dei fustiganti; m) San Francesco; n) Santa Maria La Nova; o) Santo Spirito; p) cappella del Salvatore; q) palazzo Orsini; r) dogana/emporio; s) seggio; t) Santa Maria della Piazza; u) complesso di immobili includenti: palazzo del Capitano; carceri; domus palaziata acquistata da Giovannello Rei (procuratore del conte Nicola Orsini) e bottega della speciarìa; v) botteghe e taverne; v1) botteghe e officine; z) angiporto: mercato delle carni, dei polli e del pesce; z1) mercato giornaliero; z2) forum frumentarium; z3) forum asserum; z4) mercato giornaliero; z5) forum boarium; w) carceri (trasferite dalla piazza nell'Arce).

probabilmente terragna, che l'estensore della stessa fonte erudita vide e descrisse «avanti l'altare magior del vescovado» e in asse con la porta principale della chiesa, ornata di «marmo gentile» dal vescovo Orsini [Tufano 2018, 265; Mollo, Solpietro, Tufano in corso di stampa]<sup>3</sup>. Se il lato settentrionale della piazza era occupato per un ampio tratto dal complesso nosocomiale di San Felice *de platea*, edificato nel 1402 su un'omonima chiesa dedicata al protomartire, il lato opposto ospitava alcuni degli edifici più importanti per l'identità cittadina. Almeno dalla seconda metà del Trecento e – secondo le parole di Leone [III, 7] – ancora nel

<sup>3</sup> Napoli, Biblioteca Oratoria dei Gerolamini, *De la vita delli cinque Santi vescovi, Martiri, Confessori et Protectori del la illustrissima Città de Nola*, ms. XXVIII.3.27, c. 91v.



2: Planimetria con individuazione degli edifici e localizzazione dei mercati nella organizzazione urbana della seconda metà del Quattrocento, particolare dell'insula episcopalis (elaborazioni grafiche a cura dell'architetto Maurizio Barbato).

tardo Quattrocento, il capitano della città, di nomina baronale, dimorava ed esercitava il proprio ufficio in una *domus palaciata* presa in fitto dal Capitolo cattedrale, al quale doveva essere corrisposta una pigione annuale di 6 ducati, e posta tra il mercato e la Cortefellana, in prossimità del seggio e della chiesa di Santa Maria *de platea*, e confinante con altri investimenti immobiliari orsiniani. Nel 1390 Giovannello Rei, procuratore del conte, acquistò infatti – in nome di Nicola – da Lisillo Scignario una casa palaziata, anch'essa redditizia al Capitolo [Buonaguro 1997, 125], che un documento di Raimondo Orsini sita adiacente al seggio<sup>4</sup>. Annesse poi alla residenza del capitano, in locali ugualmente gravati di fitto a favore del Capitolo, vi erano le carceri, la cui centralità fisica in rapporto allo spazio cittadino, come del resto accadeva per molte città italiane [Gazzini 2017], rimandava alla persistenza di relazioni ininterrotte tra il mondo dei prigionieri e quello dei liberi e figurava, al contempo, simbolicamente la reificazione della marginalità e la manifestazione del potere coercitivo in grado di reprimere e punire [Geltner 2012, 64-65].

Non sappiamo quanti e quali fossero i luoghi di reclusione nella Nola bassomedievale; infatti, alle carceri in piazza, attestate ancora alla metà del XV secolo, sono sicuramente da aggiungere quelle del foro ecclesiastico nel palazzo vescovile. La nota di Leone [II, 8], con la quale si registra invece la loro localizzazione nel torrione centrale della cittadella fortificata presso la porta del Vicanzio, che era stato adeguato dallo stesso Orso alle mutate tecniche belliche, induce a ipotizzare un trasferimento in quella sede.

<sup>4</sup> ASDNo, *Decime del conte di Nola*, n. 5.

La traslazione, letta in sinossi con quella del macello, si porrebbe in linea con il progetto di liberazione della piazza dalle attività indecorose e di regolarizzazione geometrica del suo assetto, ottenuto plausibilmente tirando una strada parallela alla Vicanziana che congiungesse la Cortefellana e il Portello. Infatti, Leone descrive e disegna una piazza orsiniana di forma quadrangolare e compresa tra quattro assi viari, e l'intervento regolatore del conte avrebbe potuto essere indirizzato, per disponibilità relativa di spazio, solo al fronte occidentale; sosterebbe questa ipotesi la localizzazione di una bottega del Capitolo, concessa nel 1469 ad Antonio Montorio, che era nel luogo *ubi dicitur alo mercato*, dal quale era divisa da una via pubblica<sup>5</sup>. Discorso analogo anche per i lavori all'emporio e dogana, documentati con un'iscrizione tradata da Campagna<sup>6</sup> e riportata – interpolata – anche da Remondini [Remondini 1747, I, 242], che erano destinati a restaurare una struttura già da tempo adibita a quella funzione. Infatti, l'edificio, posto al crocevia di tre strade ai margini nord-orientali della piazza, in origine era un tenimento di case che apparteneva ai de Notaris [Buonaguro 1997, 79], importante famiglia del notariato nolano, e che venne acquistato, trasformato e adattato allo scopo da Nicola Orsini nell'ultimo quarto del XIV secolo (tra il 1362 e il 1393) e con il quale lo stesso conte finanziò il Collegio delle Vergini dell'Annunziata.

Tuttavia gli interventi di Orso non risposero solo a esigenze estetiche o funzionali, né tantomeno possono essere interpretati solo come episodi di marcatura retorica, simbolica e politica dello spazio urbano. La documentazione superstite mostra infatti che gli Orsini, pur nella loro dimensione di baroni trans-regnicoli con beni feudali nel Meridione e in Italia centrale, guardarono con attenzione anche alle possibilità di accrescere le loro rendite, di consolidare il proprio ruolo politico nel connettivo sociale della contea e di irrobustire le loro reti clientelari attraverso l'acquisizione e la gestione di *domus*, taverne e botteghe. Nel 1471 il consenso di Orso, che sottoscrisse gli *instrumenta*, per alcune operazioni commerciali della confraternita di San Felice su beni in prossimità della stessa chiesa è un esplicito segno di convergenza di interessi nel convicino della dogana<sup>7</sup>. È difficile mappare la posizione, che possiamo agevolmente immaginare – sulla base delle parole di Leone – nell'area dei mercati, la consistenza degli immobili comitali e la loro destinazione d'uso, o ricostruire i profili sociali dei locatari e la tipologia contrattuale; tuttavia, le liste delle entrate annuali di Orso per il distretto di Nola, pur nella variazione di indotto, certificano in ogni caso la redditività di questi beni, stimata tra il 2,4 e il 3,7% del totale, e, al contempo, ne rivelano anche l'eterogeneità: ad esempio, la *botheca de Ambrosio* rendeva al conte 20 tari, mentre quella *de Lorenczo*, una *speciaria* collocata emblematicamente proprio nella piazza pubblica lungo il lato meridionale, sette volte tanto<sup>8</sup>.

## Conclusioni

La massiccia operazione di 'riscrittura' del tessuto urbano di Orso fu dunque nel segno della continuità e dell'autonomia. I suoi interventi non destrutturarono la *forma urbis*, né alterarono l'impianto urbanistico, simbolico e politico di una città che gli Orsini avevano contribuito a plasmare. Piuttosto, sulla scia di una gradevole e opportuna continuità dinastica (ribadita anche visivamente con l'uso in città, da parte di Orso, dello scudo araldico degli Orsini di Nola), contribuirono a rafforzare la forte caratterizzazione retorica di Nola come un centro orsiniano.

<sup>5</sup> ASDNo, *Pergamene Capitolo*, n. 372.

<sup>6</sup> Roma, Archivio Storico Capitolino, Archivio Orsini, I, n. 408, Giovanni Campagna, *Elogii di cento e più personaggi illustri di casa Orsina*, c. 98.

<sup>7</sup> ASDNo, *Pergamene Capitolo*, nn. 437, 476.

<sup>8</sup> Napoli, Archivio di Stato, *Regia Camera della Sommaria, Dipendenze*, I, 649/7, cc. 8, 15.





3: Ortofoto con in evidenza il particolare dell'area residuale dell'angiporto. Tratteggio: Ipotesi di estensione del collegio dell'Annunziata sulle aree dell'angiporto (elaborazioni grafiche a cura dell'architetto Maurizio Barbato).

Allo stesso tempo mostrano però l'originalità e l'intraprendenza di un uomo che, pienamente inserito in quel network politico-culturale *internazionale* attraverso il quale si diffusero riflessioni politiche, sociali, etiche ed estetiche dell'Umanesimo, volle fare della città-simbolo della sua contea una città all'avanguardia. E tra le righe di questo palinsesto ancora oggi possiamo leggere i caratteri originali del progetto urbanistico di Orso.

### Bibliografia

- BARBATO, M. (2013). *Nola. Palazzo di città: da piazza de' commestibili a palazzo delle amministrazioni*, Napoli, .
- BUONAGURO, C. (1997). *Documenti per la storia di Nola, secoli XII-XIV*, Salerno, Carlone.
- DE DIVITIIS, B. (2016). *Rinascimento meridionale: la Nola di Orso Orsini tra ricerca dell'antico e nuove committenze*, in «Annali di architettura», n. 28, pp. 27-48.
- DE DIVITIIS, B. (2019). *A local sense of the past: spolia, re-use and all'antica building in Southern Italy, 1400–1600*, in *Local antiquities, local identities: Art, literature and antiquarianism in Europe*, edited by K. Christian, B. de Divitiis, Manchester, Manchester University Press.
- DE DIVITIIS, B., LENZO, F., MILETTI, L. (2018). *Ambrogio Leone's de Nola, Venice 1514: humanism and antiquarian culture in Renaissance Southern Italy*, Boston, Brill.
- DI CERBO, C. (2013). *La Nola degli Orsini tra XIII e XIV secolo: topografia, sistema difensivo, castrum e magnificazione della città*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», 131, pp. 1-28.
- EBANISTA, C. (2007). *Tra Nola e Cimitile. Alla ricerca della prima cattedrale*, in «Rassegna Storica Salernitana», 24/1, pp. 25-119.
- GAZZINI, M. (2017). *Storie di vita e di malavita. Criminali, poveri e altri miserabili nelle carceri di Milano alla fine del medioevo*, Firenze, Istituto Geografico Editoriale Italiano.
- GELTNER, G. (2012). *La prigione medievale. Una storia sociale*, Roma, Viella.

- LEONE A. (1514). *De Nola*, a cura di A. Ruggiero, Napoli, Istituto Geografico Editoriale Italiano., 1997.
- MOLLO G., SOLPIETRO A. (2019). *Il campanile della cattedrale di Nola: sequenze edilizie e fasi cronologiche*, in *V Ciclo di Studi Medievali*, Firenze, Lesmo, EBS Edizioni, pp. 335-344.
- MOLLO G., SOLPIETRO A., TUFANO L. (in corso di stampa). *La memoria ingombrante degli Orsini: le tombe nolane dei conti tra reimpiego e rilocalizzazione*, in *Le geografie delle committenze. Dinamismo politico, artistico e culturale nell'Italia centro meridionale (IX- XIV secolo)*.
- PONTANO G. (1999). *I libri delle virtù sociali*, a cura di F. Tateo, Roma, Bulzoni.
- REMONDINI G. (1747). *Della nolana ecclesiastica storia*, Napoli, nella stamperia di Giovanni di Simone, I-III, 1747-1757.
- RUFFO F. (2012). *Pompei, Nola, Nuceria: assetti agrari tra la tarda età repubblicana e la prima età imperiale. Documentazione archeologica e questioni di metodo*, in «Annali Università degli Studi Suor Orsola Benincasa. Archeologia e ricerca sul campo», pp. 53-126.
- SAKELLARIOU E. (2012). *Southern Italy in the Late Middle Ages. Demographic, Institutional and Economic Change in the Kingdom of Naples, c.1440- c.1530*, Leiden-Boston, Brill.
- SENATORE F. (2018). *Nella corte e nella vita di Orso Orsini, conte di Nola e duca d'Ascoli: le «persone di casa», la residenza napoletana, la biblioteca*, in *Ingenita curiositas. Studi di storia medievale per Giovanni Vitolo*, a cura di B. Figliuolo, R. Di Meglio, A. Ambrosio, Battipaglia, Laveglia & Carlone, pp. 1459-1475.
- TUFANO L. (2018). *Un barone e la sua città: la costruzione dell'immagine. Note su Orso Orsini conte di Nola*, in «Reti Medievali. Rivista», n. 19, 2, pp. 261-279.
- TUFANO L. (2020). *Potere feudale ed élite locale nel Mezzogiorno alla fine del Medioevo. Note sulla contea orsiniana di Nola*, in *La signoria rurale nell'Italia del tardo medioevo. Azione politica locale nelle campagne dell'Italia tardomedievale*, a cura di A. Fiore, L. Provero, Firenze.
- VITOLO G. (2016). *La rappresentazione dello spazio nel Mezzogiorno aragonese: le carte del Principato Citra*, Battipaglia, Laveglia & Carlone.

#### Fonti archivistiche

- Nola, Archivio Storico Diocesano, Fondo Conventi, Regesti Santa Chiara, c. 2.
- Nola, Archivio Storico Diocesano, Fondo Sante Visite, Visita pastorale, 1586, c. 83r, c. 99v; Visita pastorale, 1615, c. 58r, c. 58v.
- Nola, Archivio Storico Diocesano, Decime del conte di Nola, n. 5.
- Nola, Archivio Storico Diocesano, Pergamene Capitolo, n. 372.
- Roma, Archivio Storico Capitolino, Archivio Orsini, I, n. 408, Giovanni Campagna, Elogii di cento e più personaggi illustri di casa Orsina, c. 98.
- Nola, Archivio Storico Diocesano, Pergamene Capitolo, nn. 437, 476.
- Napoli, Archivio di Stato, Regia Camera della Sommaria, Dipendenze, I, 649/7, cc. 8, 15.
- Napoli, Biblioteca Oratoria dei Gerolamini, De la vita delli cinque Santi vescovi, Martiri, Confessori et Protectori del la illustrissima Città de Nola, ms. XXVIII.3.27, c. 91v.



## *L'intervento di Orazio Torriani nel palazzo municipale di Bracciano* *Orazio Torriani's intervention in the municipal building of Bracciano*

**ROBERTA MARIA DAL MAS**

Sapienza Università di Roma

### **Abstract**

*Nei primi decenni del Seicento l'attività di Orazio Torriani (1578-1657) si distingue per le operazioni progettuali in complessi esistenti. Dal 1630 egli interviene nel palazzo municipale di Bracciano, iniziato nel 1619. Da una rivisitazione delle fonti documentarie, il saggio approfondisce il ruolo dell'architetto nel completamento dell'edificio, attribuendogli il corpo di fabbrica destro per le similitudini con il palazzo San Callisto (1615-1618) e il collegio di San Lorenzo de' Speciali in Miranda (1613-1629) a Roma.*

*During the first decades of the seventeenth century the activity of Orazio Torriani (1578-1657) was distinguished by the projects operations in existing complexes. From 1630 he intervened in the municipal building of Bracciano which was started in 1619. From a review of the documentary sources, this essay elaborates on the role of the architect in completing the building, and attributes to him the right body of the building only, due to the similarities with Palazzo San Callisto (1615-1618) and the college of San Lorenzo de' Speciali in Miranda (1613-1629), in Rome.*

### **Keywords**

Orazio Torriani, Bracciano, palazzo municipale, famiglia Orsini.

*Orazio Torriani, Bracciano, municipal building, Orsini family.*

### **Introduzione**

Nella prima metà del Seicento l'attività di Orazio Torriani (1578-1657) si caratterizza per le numerose operazioni progettuali su singoli edifici e complessi architettonici esistenti.

A Bracciano, sua città natale, fondata nel XIII secolo alle dipendenze della sede vescovile di *Forum Clodii* e poi parte dei feudi Orsini e Odescalchi [Panunzi 2015, 57-61; Coccioli 2002, 78-79], Torriani interviene nella realizzazione del palazzo della Comunità, nell'ambito dei lavori patrocinati dal duca Paolo Giordano II Orsini (1591-1656). L'edificio, tra alterne vicende, è iniziato nel 1619 e successivamente trasformato nel corso del 1700 e nel 1800.

Nelle articolate fasi di costruzione del municipio, il ruolo assunto dall'architetto non è stato ancora definito con chiarezza soprattutto per l'assenza di documentazione grafica e iconografica dell'epoca, anche se sono stati pubblicati alcuni saggi sull'organismo architettonico. Questi, o riportano i dati in maniera non sempre esatta, facendo riferimento a fondi d'archivio [Panunzi 2015, 61-74]; oppure si limitano alla ricostruzione della sequenza degli eventi che hanno interessato la fabbrica [Coccioli 2002, 80-81]; o invece si concentrano con maggior dettaglio sulle modifiche settecentesche [Pezzone 2008, 59-62] e ottocentesche [Giribono 2010-2011, 91-92]. Allo scritto di Panunzi va il merito di avere intrapreso per la prima volta lo studio sull'operato di Torriani nel palazzo comunale del borgo laziale, ma le molte informazioni richiamate a un più attento esame, in alcuni casi, si sono rivelate poco attendibili. I manoscritti menzionati, infatti, talvolta non corrispondono per la data, il foglio e le notizie ai documenti citati, che sono

sommariamente indicati in un elenco nella nota di apertura, senza un collegamento con i brani virgolettati nel testo, rendendo difficoltosa la loro interpretazione.

Il presente contributo, pertanto, si pone l'obiettivo di determinare, sulla base della ricognizione critica delle fonti archivistiche note e inedite, l'eventuale apporto compositivo di Orazio Torriani nel municipio di Bracciano, in rapporto alla successiva edificazione del corpo di destra (di sua proprietà), simmetrico a quello esistente di sinistra, per concludere il fronte sulla piazza (fig. 1). Questi approfondimenti, che certamente non possono restituire tutte le trasformazioni dell'edificio civico della cittadina, consentono, però, di affrontare l'analisi storico-critica della produzione professionale di Torriani nel tessuto urbano braccianese all'inizio del XVII secolo, sulla quale permangono molte incertezze in relazione agli altri lavori eseguiti dell'artista per Paolo Giordano Il Orsini nelle diverse località del feudo. Per quanto riguarda i contatti con la casata Orsini, alcune pubblicazioni hanno già indagato l'impegno progettuale profuso dall'architetto nel complesso di Monte Giordano a Roma [Tabarrini 2012, 300-301; Aurigemma 2013, 106-111]. Altre ricerche, inoltre, hanno escluso due sue controverse attribuzioni in campo ecclesiastico, come le chiese di San Francesco di Paola e di San Callisto sempre nella Capitale [Dal Mas 2012, 47-56; Dal Mas, Di Paola, Manfredi 2020, 513-515].

## 1. Il ruolo di Orazio Torriani nelle fasi costruttive del palazzo

Per costruire il nuovo municipio, «havendo i frati di santa Maria [Novella] un pezzo di terra contiguo al Brogho fuori della porta [Maggiore] di Bracciano», il Consiglio riunito il 27 gennaio 1619 stabilisce che «quel pezzo di terra [...] la Comunità [deve] avere», affinché «fabbrichino un palazzo», per questo motivo «li frati pretendono [...] la ricompensa di detta terra in qualche altro luogo»<sup>1</sup>. Il sito citato corrispondeva all'attuale attacco di via Umberto I, verso piazza IV Novembre.

Non si rintracciano indicazioni precise sull'inizio delle opere, ma dalla *Misura et Stima* del 28 ottobre 1620, si deduce che l'edificio è elevato almeno fino allo spiccato, dal momento che sono pagati i «muri di tutti li fond[amen]ti», i «muri sopra detti fond[amen]ti, fatti di sasso» e i «muri di mattoni»<sup>2</sup>. Nelle raccolte documentarie non si trovano informazioni neanche sul progetto, ma il cantiere va avanti. Il 18 gennaio 1626, infatti, «essendosi cominciato la fabrica del nuovo Palazzo», la collettività di Bracciano decreta che vengano nominati gli «officiali deputati», con un «depositario separato, che havesse cura di pagare li lavoratori in de[t]ta fab[ri]ca»<sup>3</sup>. La gestione dei lavori è affidata a maestranze locali, come conferma la richiesta dello scalpellino Francesco «di q[ues]ta [...] Patria» di essere «ammesso al lavoro del palazzo della [...] nuova fabrica», dopo la quale l'assemblea consigliare l'8 febbraio 1626 dispone che oltre a lui tutti gli operai braccianesi «abbiano parte in d[ett]o lavoro», in modo che «che creschi mag[gio]re il n[umer]o dell'Artigiani» di «q[ues]ta n[ost]ra Patria»<sup>4</sup>. Le fasi esecutive, tuttavia, procedono con difficoltà a causa di una cattiva amministrazione delle finanze. Già dal 18 gennaio 1626, infatti, il Consiglio ricordando che «per dar principio alla fabrica del nuovo palazzo s'è venduto alli fornari di Brac[cia]no rubbia sessanta di grano [...] delli cento venti

<sup>1</sup> Bracciano, Archivio Storico Comunale di Bracciano Paolo Giordano Orsini, *Registro delle Delibere del Consiglio 1593-1624*, 3, ff. 241r-v.

<sup>2</sup> Roma, Archivio Storico Capitolino, *Orsini Serie II*, B. 2396, 1549-1686, *Misura et Stima della fabrica del Palazzo fatto fuori della Porta di Bracciano di quanto è fatto [...] di presente questo di 28 di ott[ob]re 1620, da M[ast]ro Venanzio Gabino Capo m[ast]ro detta fabrica*, f. unico.

<sup>3</sup> Bracciano, Archivio Storico Comunale di Bracciano Paolo Giordano Orsini, *R. Verballi Consiglio di Comunità 1629-1658*, 5, f. 8r.

<sup>4</sup> Bracciano, Archivio Storico Comunale di Bracciano Paolo Giordano Orsini, *R. Verballi Consiglio di Comunità 1629-1658*, 5, f. 10v.



destinati», si interrogava sulla possibilità di «mandare à Roma ò pure vendere [...] a Bracc[ia]no» i restanti «sessanta rub[i]a», poiché «q[ue]sti muratori fanno istanza per danari adesso»<sup>5</sup>. Il 6 novembre dello stesso anno Paolo Giordano Il Orsini per accelerarne l'ultimazione, ordina di «ridurre a perfezione il Palazzo cominciato fuori della Porta acciò che restando nel modo che al p[rese]nte si trova imperfetto non riuni et si perda tutta la spesa fatta», e dopo la presentazione di una «offerta di muratori che s'obbligheranno farlo in tre anni», il duca prescrive la stesura di uno «instr[ument]o» per «l'assegnamento di trecento scudi l'anno, et paga anticipata di s[cudi] 300»<sup>6</sup>.

Allo stato attuale delle conoscenze non esistono degli elaborati grafici che attestino un diretto coinvolgimento di Orazio Torriani nel municipio braccianese ma, a suo favore come «n[os]tro [...] consigliere Architetto», il 6 marzo 1630 risulta un versamento di 7,40 scudi per «venire a Bracc[ia]no et ritornare à Roma per dar e far il disegno novo et misure à no[st]ri muratori per fabricar il [...] già cominciato palazzo fuori della Porta»<sup>7</sup>. Per la ripresa del cantiere nella stessa data, «m[ast]ro Tulio Quadri è Compagni muratori e stuccatori», già attivi in altre proprietà del feudo Orsini, sono retribuiti con «scudi trecento m[one]ta [...] per dar principio alle nuove fabrice del nostro Pal[azz]o fuori di Porta»<sup>8</sup>. Sulla base di queste informazioni non è possibile, però, identificare le eventuali soluzioni progettuali di Torriani e i tempi di realizzazione delle diverse parti dell'organismo architettonico, anche se nel 1636 l'edificio è presumibilmente terminato perché il 15 giugno il Consiglio è «congregato et adunato [...] nella [...] sala del nuovo Palazzo»<sup>9</sup> e il 12 agosto l'architetto chiede di «esser soddisfatto della mercede misure et fatiche fatte [...] nel nuovo Palazzo pretendendo sessanta scudi», ma viene compensato con «rub[ia] quattro di grano»<sup>10</sup>.

Per Panunzi l'unica immagine del municipio secondo il progetto di Torriani è visibile in una *Pianta del feudo e della città di Bracciano*, dipinta su carta telata dall'agrimensore Girolamo Piaggese nel 1752, appartenente alla famiglia Orsini [Panunzi 2015, 65] (fig. 2). Nella veduta a volo d'uccello è riprodotto il complesso edilizio sulla piazza composto da tre volumi. Il corpo centrale è il palazzo comunale, che presenta una facciata a due ordini di loggiati con attico, separati dal basamento e una terminazione a tetto. Nella superficie muraria tripartita da paraste singole, nei due livelli si aprono al centro in successione il portale e la loggia arcata a tutto sesto al di sopra delle rispettive cornici, a cui si affiancano le aperture rettangolari con soprastanti piccole finestre. Dal dipinto non è riconoscibile, ma nella sommità era collocata «un'arma grande (della Comunità) [...] fatta ad olio», da Francesco Rossi [Panunzi 2015, 65].

<sup>5</sup> Bracciano, Archivio Storico Comunale di Bracciano Paolo Giordano Orsini, *R. Verbalì Consiglio di Comunità 1629-1658*, 5, f. 7v.

<sup>6</sup> Bracciano, Archivio Storico Comunale di Bracciano Paolo Giordano Orsini, *R. Verbalì Consiglio di Comunità 1629-1658*, 5, ff. 38v-39r.

<sup>7</sup> Bracciano, Archivio Storico Comunale di Bracciano Paolo Giordano Orsini, *Uscite 1625-1634*, 38, f. 91v. In corrispondenza di questa spesa sul margine è riportato: «Architetto per nostra fabrica Pal[azz]o fuori di porta». Il prestigio di Torriani a Bracciano è indubbio: 'Horatio Turriani' è presente nell'elenco dei Consiglieri dal 24 giugno 1626 (*R. Verbalì Consiglio di Comunità 1629-1658*, 5, f. 14r) e in quello dei Priori dal 2 maggio 1633 (*R. Verbalì Consiglio di Comunità 1629-1658*, 5, f. 56r).

<sup>8</sup> Bracciano, Archivio Storico Comunale di Bracciano Paolo Giordano Orsini, *Uscite 1625-1634*, 38, f. 91v.

<sup>9</sup> Bracciano, Archivio Storico Comunale di Bracciano Paolo Giordano Orsini, *R. Verbalì Consiglio di Comunità 1629-1658*, 5, f. 77r.

<sup>10</sup> Bracciano, Archivio Storico Comunale di Bracciano Paolo Giordano Orsini, *R. Verbalì Consiglio di Comunità 1629-1658*, 5, ff. 80r-80v. Per esigere il pagamento Torriani aveva esibito nella riunione consigliare del 15 giugno 1636 «un memoriale [...] sopra la presentazione della mercede del nuovo palazzo» (*R. Verbalì Consiglio di Comunità 1629-1658*, 5, f. 79r).

La critica architettonica, con riferimento anche di una sua «mesura et stima del nuovo Palazzo [...] fatto da M[ast]ro Tullio Quadri, e Compagni», per il saldo di 4.221 scudi contestato dalla Comunità il 19 maggio 1641<sup>11</sup>, attribuisce a Torriani la sistemazione degli ambienti interni e il monumentale fronte sullo spazio urbano [Panunzi 2015, 64-65; Coccioli 2002, 80-81]. Su questo in particolare, richiamando la pittura del 1752, è stato evidenziato che «non si possa affermare con certezza che il prospetto rappresentato [...] sia quello progettato da Torriani», non potendo escludere la trasformazione settecentesca di Carlo Buratti ma, nello stesso tempo «la mancanza di dati incontrovertibili nella documentazione dell'inizio del Settecento», non permette di confermare che «l'intervento di Buratti abbia modificato le facciate del Torriani» [Pezzone 2008, 60] (fig. 3). La questione della paternità rimane, quindi, aperta.

Dalla rivisitazione dei numerosi manoscritti, però, è possibile avanzare nuove ipotesi.

Per il verificarsi di problemi statici, nella seduta assembleare del 23 febbraio 1638, si richiede ai Priori «di pigliare espediente e provvedere che il nuovo palazzo non cadi a terra» e di intraprendere ogni azione «per rimediare alla riuna [...] con facoltà di concordare con il muratore [di] dargli quello ad esso pareva [per] fabricare in alto [...] del d[ett]o Palazzo [e] mettere le catene alla loggia»<sup>12</sup>. Nella stessa riunione Orazio Torriani, dopo aver ottenuto dal Consiglio il permesso di «fabbricare la casa [...] a man dritta del [...] palazzo», domanda «in gratia come cittadino e compatriotto» che gli venga concesso anche «l'appoggio che farà al d[ett]o Palazzo assieme con il sito dietro la casa che fabbricherà»<sup>13</sup>. La 'casa' in questione è quella contigua al municipio sulla destra nella rappresentazione di Piaggese. Va notato però che, nello stesso documento, è specificato che a Torriani si «dona l'appoggio che farà al palazzo [...] fino ad alto di maniera tale che le finestre di tutta la fabrica tanto fatte quanto da farsi del palazzo della n[ost]ra Com[uni]tà siano libere tanto al lume quanto a vista» e gli viene accordato anche il terreno posteriore a condizione che «fra un anno habbi finita la facciata dinanzi della sua fabrica e fra tre mesi habbi appoggiato la loggia quando imposterà la [...] fabrica a proporzione»<sup>14</sup>. Da queste notizie, pertanto, si può supporre che nel 1638 fosse costruito solo il primo ordine con il portale dell'edificio municipale e che Torriani sia intervenuto nel completamento del secondo con il loggiato, in continuità con un disegno esistente, di cui non è identificabile con sicurezza l'autore. Molto più certo, viceversa, è il contributo dell'architetto braccianese nel corpo di fabbrica destro, separato da quello comunale, per le similitudini che si riscontrano nell'impaginato del prospetto con altre sue opere a Roma.

Questo palazzetto, di proprietà della famiglia Torriani per molti anni, nell'impianto funzionale, con androne voltato a botte, scalone ad anima, volte a padiglione affrescate al livello terra e al primo piano e solai in legno al secondo, ricalca lo schema del palazzo tardo-cinquecentesco romano. La fronte principale è impostata su fasce orizzontali gerarchizzate divise da marcadavanzali, delimitata dal bugnato angolare in tufo grigio e conclusa a tetto su cornicione a guscio. La superficie intonacata è ritmata da cinque assi di finestre, di cui i tre centrali più ravvicinati, con fasce di peperino e cornice superiore al primo e al secondo piano e di tipo sangallesco a quello terreno.

<sup>11</sup> Bracciano, Archivio Storico Comunale di Bracciano Paolo Giordano Orsini, *R. Verbalì Consiglio di Comunità 1629-1658*, 5, f. 137v.

<sup>12</sup> Bracciano, Archivio Storico Comunale di Bracciano Paolo Giordano Orsini, *R. Verbalì Consiglio di Comunità 1629-1658*, 5, f. 97r.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Bracciano, Archivio Storico Comunale di Bracciano Paolo Giordano Orsini, *R. Verbalì Consiglio di Comunità 1629-1658*, 5, ff. 97r-v.



1: Bracciano. Piazza IV Novembre, il complesso del palazzo municipale, stato attuale (foto dell'autore).

Il portale, in asse, con il balconcino superiore sostenuto da eleganti mensole di tufo, è incorniciato sulla sottostante riquadratura a bugne lisce (fig. 4).

Questa tipologia di facciata che non differisce, se non per le aperture al livello basamentale da quella riprodotta da Piaggese, ripropone il prospetto del fabbricato di sinistra, con l'evidente intento di configurare simmetricamente il fondale della piazza. Una soluzione simile si ritrova a Roma nel palazzo San Callisto (1615-1618) [Ferrerio 1638 ca., tav. 35; Roisecco 1750, 183; Tabarrini 2018, 301] e nel demolito collegio-ospedale di San Lorenzo de' Speciali in Miranda (1613-1629) [Dal Mas 1998, 125-135] di Torriani, avvalorando la tesi della paternità del fronte di Bracciano. L'edificio braccianese, successivo alle realizzazioni romane, pur nelle dimensioni contenute e nella semplificazione del linguaggio formale, riprende del palazzo San Callisto la scansione orizzontale del muro con la cornice sommitale aggettante, l'uso diversamente spaziato della sequenza delle aperture per modulare la parete e l'accentuazione centrale del balcone sovrastante il portale arcato (fig. 5). Infine, della facciata su strada dello scomparso convento degli Speciali, oltre alla trama architettonica, a Bracciano sono recuperati il modello delle finestre a fascia e il portale incorniciato ad arco.

## 2. Le trasformazioni del XVIII e XIX secolo

Oggi risulta difficile individuare un apporto progettuale riconducibile a Torriani nel municipio di Bracciano, per le modifiche che ha subito nei due secoli successivi nel sistema distributivo, nell'orditura portante, nell'apparato decorativo e nel prospetto.

Dopo l'installazione all'interno di un teatro ligneo<sup>15</sup> e i lavori per «imbiancare e risarcire [...] la facciata», secondo «l'offerta di m[ast]ro Gio Ba[ttist]a Fontana»<sup>16</sup>, nel contesto delle iniziative edilizie di Livio Odescalchi (1652-1713) duca di Bracciano dal 1696, si susseguono diverse trasformazioni. Infatti, per le precarie condizioni strutturali l'edificio nel 1708 «minaccia rovina» e

<sup>15</sup> Bracciano, Archivio Storico Comunale di Bracciano Paolo Giordano Orsini, *Sedute Consiglio 1690-1707*, 7, ff. 161-162r, 13 febbraio 1701.

<sup>16</sup> Bracciano, Archivio Storico Comunale di Bracciano Paolo Giordano Orsini, *Sedute Consiglio 1690-1707*, 7, f. 165r, 7 aprile 1701.

pertanto «bisognaria provvedere alli rifacimenti»<sup>17</sup>. Alle opere eseguite a più riprese da Carlo Buratti in collaborazione con Filippo Vignoli, tra le quali l'ultimazione del piccolo teatro nel 1710<sup>18</sup>, si aggiungono, dopo una perizia del 1765 di Nicola Fagioli<sup>19</sup>, gli interventi di Virginio Bracci a partire dal 1767<sup>20</sup>. Questi ultimi hanno riguardato la struttura, il rifacimento a terrazza del tetto e la facciata la quale, pur conservando la tessitura architettonica originaria, è figurativamente ridefinita secondo il lessico formale dell'epoca. Il piano murario è scandito da un doppio ordine di paraste binate doriche e ioniche, leggermente aggettanti nella porzione centrale, con balaustra terminale. I due portali laterali al piano terreno, le logge al primo e le aperture nell'attico sono tamponati, per realizzare nei campi parietali ottenuti finestre a fascia, con cornice e timpano e modanature nei diversi livelli. Il precedente portale arcato è sostituito dall'ingresso incorniciato con targa sull'atrio voltato, a cui si sovrappone la lunetta con al centro una piccola apertura [Coccioli 2002, 81; Pezone 2008, 59-60] (fig. 3).

Nel *Catasto gregoriano* di Bracciano e nel relativo *Brogliardo* (1816-1835), per il corpo centrale sulla piazza è trascritto come proprietario il «Comune di Bracciano», con funzione a «casa di proprio uso»; mentre per quello di destra con cortile retrostante, non è riportato il nome di Torriani ma risulta appartenente a «Traversini Giammaria fu Giuseppe», come «casa ad abitazione». Va inoltre sottolineato che l'edificio sinistro è costituito da due particelle distinte destinate ad affitto e separate dal palazzo municipale<sup>21</sup>.

Al periodo post-unitario, tra il 1886 e il 1893, risale l'ultima importante operazione progettuale nel municipio di Bracciano, effettuata su un disegno redatto dal Comune<sup>22</sup>. Le modificazioni, oltre alla verifica statica e alla revisione delle coperture, hanno comportato la riprogettazione dello schema organizzativo interno per l'inserimento degli uffici al primo piano (già alterato nel 1876 dopo la demolizione del teatro), la realizzazione del salone, il rinnovo delle decorazioni e il restauro delle superfici architettoniche della fronte principale, come si osserva allo stato attuale [Panunzi 2015, 77-79; Giribono 2010-2011, 91-92] (fig. 3). Al 1926 risalgono i modesti affreschi tuttora presenti sulle pareti della sala consiliare.

## Conclusioni

Le considerazioni fin qui espresse sull'attività di Orazio Torriani a Bracciano se da una parte hanno contribuito a delineare meglio la sua figura professionale e ad arricchire il regesto delle sue opere, dall'altra hanno fatto intravedere nuovi e promettenti spunti di approfondimento sulle sue architetture.

Per quanto riguarda il primo aspetto, in conclusione, si può ragionevolmente affermare che Torriani abbia lavorato nel palazzo comunale solo nella fase di completamento del secondo ordine della facciata, innestandosi su un impianto già stabilito in precedenza. Il palazzetto

<sup>17</sup> Bracciano, Archivio Storico Comunale di Bracciano Paolo Giordano Orsini, *Sedute Consiglio 1708-1729*, 8, f. 17r, 28 ottobre 1708.

<sup>18</sup> Bracciano, Archivio Storico Comunale di Bracciano Paolo Giordano Orsini, *Sedute Consiglio 1708-1729*, 8, f. 41v, 9 febbraio 1710; f. 44v, 14 maggio 1710.

<sup>19</sup> Bracciano, Archivio Storico Comunale di Bracciano Paolo Giordano Orsini, *Registro Dare Avere 1752-1769*, f. 140v, 1765.

<sup>20</sup> Bracciano, Archivio Storico Comunale di Bracciano Paolo Giordano Orsini, *Registro Dare Avere 1752-1769*, f. 149v, 1765.

<sup>21</sup> Roma, Archivio di Stato, *Presidenza generale del censo, Catasto gregoriano, Mappe e brogliardi, Comarca 63*, Bracciano; *Brogliardo*, f. 47, 1816-1835.

<sup>22</sup> Bracciano, Archivio Storico Comunale di Bracciano Paolo Giordano Orsini, *Fondo 1870-1922*, B. 207, f. 1, *Palazzo Comunale di Bracciano. Pianta del piano Mezzanino, Pianta del Piano Nobile*, 31 agosto 1893.





2: *Particolare della Pianta del feudo della città di Bracciano, dipinta da Girolamo Piaggese nel 1752 [Panunzi 2015, 65, 4].*

3: *Bracciano. Piazza IV Novembre, il palazzo municipale, stato attuale (foto dell'autore).*



4: *Bracciano. Piazza IV Novembre, l'edificio di destra, stato attuale (foto dell'autore).*

5: *Roma. Piazza Santa Maria in Trastevere, il palazzo San Callisto, stato attuale (foto dell'autore).*

addossato di destra che delimita la piazza, viceversa, è riferibile con maggiore attendibilità al suo linguaggio figurativo.

In merito al secondo punto, lo studio condotto costituisce il presupposto per analizzare più a fondo il rapporto tra l'artista braccianese e la committenza Orsini, per la quale egli aveva elaborato tre planimetrie del complesso architettonico di Monte Giordano a Roma (1621; 1636). Il progetto prevedeva la costruzione di un collegamento tramite cavalcavia tra i differenti edifici e la chiesa dei Santi Simone e Giuda su via di Monte Giordano, via di Panico e vicolo Domizio e la nuova ala di Pitigliano su via dei Coronari, di cui Torriani cura anche gli ornati interni, riservata da Paolo Giordano II Orsini al cardinale Maurizio di Savoia [Tabarrini, 2012, 300; Aurigemma 2013, 107-109].

Nonostante questi significativi apporti conoscitivi, attualmente manca una ricerca che, partendo dalle realizzazioni già attribuite a Torriani nel borgo laziale (la chiesa e il monastero



ROBERTA MARIA DAL MAS

della Visitazione (1631), la Collegiata di Santo Stefano (1638-1652), ricostruisca il percorso cronologico e affronti l'indagine critica dei suoi numerosi e poco noti interventi in campo ecclesiastico, civile, militare e idraulico nel contesto urbano di Bracciano e, più in generale, nei possedimenti Orsini. Come Anguillara, Campagnano, Cesano, Formello, La Storta, Oriolo, Osteria Nuova, Palo Laziale, Viano, solo per nominare alcune delle località emerse da una prima verifica archivistica. Tematiche, quindi, che saranno prontamente trattate con il fine di inquadrare storicamente la multiforme produzione architettonica di Orazio Torriani nell'area culturale d'influenza romana nella prima metà del Seicento.

### Bibliografia

- AURIGEMMA, M.G. (2013). *Architetture Orsini a Roma (e Bracciano), uno sguardo d'insieme: dalla fine del Cinquecento alla fine del Seicento*, in *Gli Orsini e i Savelli nella Roma dei Papi. Arte e mecenatismo di antichi casati dal feudo alle corti barocche europee*, a cura di C. Mazzetti di Pietralata, A. Amendola, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, pp. 99-113.
- COCCIOLI, G. (2002). *Bracciano*, in *Atlante del Barocco in Italia, Lazio 1, Provincia di Roma*, a cura di B. Azzaro, M. Bevilacqua, G. Coccioli, A. Roca De Amicis, Roma, De Luca Editori d'Arte, pp. 78-82.
- DAL MAS, R.M. (1998). *S. Lorenzo de' Speciali in Miranda*. Universitas Aromatariorum Urbis, Roma, Nobile Collegio Chimico Farmaceutico.
- DAL MAS, R.M. (2012). *La formazione di Carlo Rainaldi nel contesto romano dei primi decenni del XVII secolo, i rapporti con Orazio Torriani: la chiesa di S. Francesco di Paola ai Monti*, in *Architetture di Carlo Rainaldi nel quarto centenario della nascita*, a cura di S. Benedetti, Roma, Gangemi, pp. 47-56.
- DAL MAS, R.M., DI PAOLA, A., MANFREDI, C.V. (2020). *La chiesa di San Callisto a Roma: storia e restauri*, in *Realtà dell'architettura fra materia e immagine. Per Giovanni Carbonara: studi e ricerche*, a cura di D. Esposito, V. Montanari, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n.s., 2019, I, pp. 513-520.
- FERRERIO, P. (1638 ca.). *Palazzi di Roma de' più celebri architetti, disegnati da Piero Ferrerio pittore et architetto*, per Giovanni Giacomo de Rossi, Libro Primo, Roma.
- GIRIBONO, B. (2010-2011). *Le immagini di un cambiamento: Bracciano e l'Unità d'Italia in Risorgimento e territori. Contributi al processo unitario dall'area laziale*, a cura di M. Calzolari, G. Scardelletti, in «Rivista Storica del Lazio», n. 9, pp. 75-94.
- PANUNZI, B. (2015). *I luoghi e gli uomini. Riflessioni e appunti di storia, arte e archeologia*, Manziana, Vecchiarelli, pp. 57-79.
- PEZONE, M.G. (2008). *Carlo Buratti. Architettura tardo barocca tra Roma e Napoli*, Città di Castello, Alinea Editrice.
- ROISECCO, G. (1750). *Roma Antica, e Moderna o sia Nuova Descrizione di tutti gl'Edificj Antichi, e Moderni, tanto Sacri quanto Profani della Città di Roma ... Abbellita con duecento, e più Figure di Rame, e con curiose Notizie istoriche Distinta in 14, Rioni secondo l'ultimo ripartimento, fattone per comandamento di N.S. Benedetto XIV felicemente regnante. Divisa in tre Tomi*. Roma.
- TABARRINI, M. (2012). *Carlo Rainaldi e i Savoia a Roma: la chiesa del Santo Sudario*, in *Architetture di Carlo Rainaldi nel quarto centenario della nascita*, a cura di S. Benedetti, Roma, Gangemi Editore, pp. 296-321.
- TABARRINI, M. (2018). *L'acquedotto Paolo e lo sviluppo urbano del settore subgianicolense tra San Pietro in Montorio e Ponte Sisto*, in *Roma nel primo Seicento. Una città moderna nella veduta di Matthäus Greuter*, a cura di A. Roca De Amicis, Roma, editoriale artemide s.r.l., pp. 291-304.

### Fonti archivistiche

- Bracciano, Archivio Storico Comunale di Bracciano Paolo Giordano Orsini, Registro delle Delibere del Consiglio 1593-1624, 3, ff. 241r-v.
- Bracciano, Archivio Storico Comunale di Bracciano Paolo Giordano Orsini, R. Verballi Consiglio di Comunità 1629-1658, 5, f. 8r.
- Bracciano, Archivio Storico Comunale di Bracciano Paolo Giordano Orsini, Uscite 1625-1634.
- Bracciano, Archivio Storico Comunale di Bracciano Paolo Giordano Orsini, Sedute Consiglio 1690-1707.
- Bracciano, Archivio Storico Comunale di Bracciano Paolo Giordano Orsini, Registro Dare Avere 1752-1769.
- Bracciano, Archivio Storico Comunale di Bracciano Paolo Giordano Orsini, Fondo 1870-1922.
- Roma, Archivio di Stato, Presidenza generale del censo, Catasto gregoriano, Mappe e brogliardi, Comarca 63, Bracciano; Brogliardo, f. 47, 1816-1835.
- Roma, Archivio Storico Capitolino, Orsini Serie II, B. 2396, 1549-1686.

## *Ipotesi e prospettive di ricerca sulla 'politica comunitaria' dei Borbone in Terra di Lavoro: San Leucio e Carditello*

### *Hypotheses and research perspectives on the 'community policy' of the Bourbons in the South of Italy: San Leucio and Carditello*

**SIMONA ROSSI**

Università di Napoli Federico II

#### **Abstract**

*Attraverso l'analisi dei documenti presenti nell'Archivio Storico della Reggia di Caserta, la ricerca si propone di mettere in relazione due esempi di comunità operaie borboniche, la Real Colonia di San Leucio e la Real Tenuta di Carditello. Tramite questo studio comparativo si potranno ricercare eventuali punti di contatto tra le amministrazioni dei due siti, accomunati dalla visione unitaria che guida la politica manifatturiera di Ferdinando IV.*

*Through the study of the documents from the Reggia di Caserta Archive, the research aims to relate two examples of Bourbon workers' communities, the Real Colonia di San Leucio and the Real Tenuta di Carditello. Through this comparative research it will be possible to look for potential similarities between the administrations of the two sites, united by the common outlook that guided the manufacturing policy of King Ferdinando IV.*

#### **Keywords**

Siti reali, San Leucio, Carditello.

*Royal sites, San Leucio, Carditello.*

#### **Introduzione**

Il progetto dei siti reali svolse un ruolo fondamentale nella politica espansionistica che caratterizzò il governo di Carlo di Borbone. Il sovrano – coadiuvato dal primo ministro Bernardo Tanucci – nel tentativo di estendere il proprio controllo oltre i confini di Napoli, attuò una serie di interventi strategici che miravano non solo a magnificare il prestigio della monarchia e a creare dei luoghi di *loisir*, ma anche a contrastare le problematiche dell'inurbamento e a potenziare lo sviluppo socio-economico della 'periferia del Regno'. Tale disegno fu ampliato durante il governo del suo erede, Ferdinando IV. Egli perseguì la politica paterna allineandola al riformismo illuminato che si respirava nelle altre corti europee, rinforzandone gli aspetti progressisti e guadagnandosi il sostegno di molti intellettuali dell'epoca [Tisci 2013]. Grazie alla gestione ragionata dei siti reali, fu dato un significativo impulso allo sviluppo agricolo, manifatturiero e amministrativo anche della Terra di Lavoro, di cui la Real Tenuta di Carditello e la Real Colonia di San Leucio sono gli esempi più riusciti. Entrambi i siti reali furono concepiti come poli satelliti della nuova capitale dello Stato di Caserta, strategicamente posizionati a pochi chilometri dal complesso vanvitelliano e a esso collegati attraverso una nuova rete stradale e infrastrutturale. Furono ben più di territori di caccia e di approvvigionamento, ma dei luoghi di sperimentazione, dove le idee progressiste e paternalistiche che guidarono prima re Carlo e poi Ferdinando IV si espressero nel modo più evidente [Siti Reali in Europa 2014].

È risaputo che la formazione dei due siti segue itinerari separati. La tenuta di San Leucio fu acquistata da Carlo dalle mani del duca di Acquaviva, per realizzare una zona di caccia prossima alla Reggia di Caserta a partire dal 1750, dove successivamente furono impiantate anche alcune colture [Alle origini di Minerva 2012]. I territori costituenti la Difesa di Carditello, invece, furono ottenuti tramite un lungo processo di espropri a partire dal 1744, quando Carlo decise di impiantarvi l'allevamento di cavalli della Real Razza di Persano [D'Iorio 2014].

SIMONA ROSSI



1: Alessandro D'Anna, *Veduta del casino reale di Carditello*, 1796. Napoli, Museo di San Martino.

Oltre a essere riserva di caccia, per volere del re la tenuta divenne anche sede di un allevamento di vacche e bufale, che diede ben presto vita a una prospera industria casearia e agricola [Un Elefante a Corte 1992]. Nonostante le ovvie differenze tra le due manifatture e le loro vicende gestionali indipendenti, però, è possibile trovare tra le due esperienze dei punti di contatto dovuti al programma politico unitario di Ferdinando IV, che costruì la loro fisionomia di Reali Industrie. È a partire da queste riflessioni che si è avviato uno studio delle fonti dell'Archivio Storico della Reggia di Caserta, grazie al quale è stato possibile ricostruire alcuni aspetti tipici della politica paternalistica ferdinandea che accomunano le due manifatture borboniche: l'innovazione tecnologica, il rigore amministrativo e l'importanza della vita comunitaria degli operanti.

### **1. Ipotesi di una vita 'comunitaria' a Carditello**

Era tipico della politica di Carlo di Borbone in materia di siti reali trarre profitto dai luoghi scelti per l'attività venatoria, mettendo a coltura terreni e impiantando manifatture. Ferdinando IV perseguì il suo disegno e, per San Leucio e Carditello, sembrò porre molta attenzione anche alla loro organizzazione sociale e amministrativa, mettendo l'accento sul concetto di 'comunità' di lavoratori, probabilmente anche grazie alla particolare predilezione che aveva questi due luoghi, a cui dedicò molta cura.

Per quanto riguarda San Leucio, è ben noto che l'aspetto comunitario della manifattura è inequivocabilmente attestato dall'esistenza del cosiddetto 'codice leuciano' [Ferdinando IV 1789], l'insieme di norme redatte dal sovrano nel 1789. Era uno statuto vero e proprio che costituiva la manifattura come 'colonia' e ne regolava la struttura sociale e lavorativa, traendo ispirazione dalle teorie illuministe che dilagavano in Europa e si diffondevano anche nel Regno [De Fusco, Terminio 2017]. Il documento ancora oggi riscuote interesse ed è oggetto di numerosi studi giuridici e filosofici, poiché al suo interno si scorgono gli influssi del *Code de la nature* di Morelly o del socialismo ideale di Saint-Simone, nonché del pensiero di intellettuali napoletani come Antonio Genovesi e Ferdinando Galiani, che spingevano la monarchia verso un'apertura di tipo socialista [Schiavo 1986]. Lo statuto ferdinando fu un atto unico nel suo genere in tutti gli anni di dominazione borbonica, tanto che la notizia della sua esistenza si diffuse rapidamente. Già nel 1792, il codice leuciano era citato da Salvatore Palermo in *Notizie del bello, dell'antico, e del curioso*, il quale ipotizzava che il sovrano lo avesse concepito a Carditello, nella 'magnifica libreria' del 'deliziosissimo' casino progettato dall'architetto Francesco Collecini, «giacchè qui il Re in preferenza di ogni altro luogo, si ritira ne' pochi momenti ch'ei ruba al

proprio sollievo, per deliziare lo spirito collo Studio: e qui io mi lusingo che sia nata e cresciuta l'ammirabile legislazione di San Leucio» [Palermo 1792,162].

La supposizione di Palermo potrebbe non essere fuori luogo. Dall'analisi dell'organizzazione dei due siti, integrata anche da alcuni documenti dell'archivio di Caserta, si potrebbe ipotizzare che l'istituzione della colonia leuciana e il relativo statuto siano la forma finale di una serie di riflessioni e di esperienze maturate dal sovrano osservando da vicino l'andamento di altre manifatture reali, in particolare Carditello, dove, al pari di San Leucio, egli amava trascorrere lunghi periodi lontano dalla corte.

Se osservate in parallelo, infatti, le due realtà sembrano progredire di pari passo, soprattutto nei primi anni di avviamento industriale promosso da Ferdinando, sebbene tra le due sia San Leucio ad avere guadagnato maggiore fortuna storiografica, e di conseguenza a essere identificata come la manifattura più fiorente della Terra di Lavoro in epoca borbonica. Ricordiamo che la prima fabbrica nell'area leuciana era una veleria, installata presso la zona cosiddetta della Vaccheria nel 1775. Nonostante le dimensioni ridotte, Ferdinando IV chiamò maestranze qualificate dal Piemonte a condurre l'azienda, sulla scorta della consolidata politica paterna. Con l'obiettivo di implementare la produzione e soprattutto di accentrare in un unico luogo tutte le fasi del processo produttivo, il re ordinò che la manifattura si trasferisse dalla Vaccheria al palazzo Belvedere di San Leucio. Tra il 1786 al 1789, Collecini fu incaricato dell'ampliamento dell'edificio [Serraglio 2011]. Ciò permise l'installazione dei macchinari più all'avanguardia, potenziando sensibilmente la produzione fino a portarla ai massimi livelli qualitativi [Parisi 2003]. Per allora, stando alle fonti dell'archivio casertano, a Carditello c'è già la prova di un'azienda casearia avviata. In questo senso, una prima traccia di documento amministrativo per il demanio di Carditello risale già al 1780, dove si parla di Real Massaria di Vacche. In un rapporto del 12 ottobre inviato dal massaro della vaccheria Vincenzo Trevi al re, si elencano: «i diversi generi di robbe» utilizzati in un intero anno («cioè di tutta la Primavera; di tutta l'Està; in tutto l'Autunno; ed in tutto l'Inverno») per la «manipolazione di pezze di cacio ad uso di Lodi»<sup>1</sup>. Il sovrano aveva infatti importato esemplari di mucche lodigiane e invitato fattori lombardi perché insegnassero le loro tecniche agli agricoltori locali. Dai notamenti si ha contezza di tutto l'occorrente – dai singoli ingredienti alla quantità di canne di legna per l'infossatura – per produrre diverse tipologie di formaggi destinati al fabbisogno degli impiegati e, soprattutto, all'approvvigionamento della Corona. Si trovano inoltre numerosi elenchi del 'frutto vaccino' della masseria e un periodico censimento «degli individui che sono al servizio della Real Vaccaria di sua maestà»<sup>2</sup>. Elenchi simili si trovano anche nel fondo dell'amministrazione di San Leucio, confermando che i siti reali rispondevano a una rigida organizzazione<sup>3</sup>. Allo stesso modo, le carte dell'archivio suggeriscono che, ben prima della promulgazione del codice ferdinando, a Carditello sussistesse già una forma di assistenzialismo medico ed economico per gli operai della Real Massaria, come sarà per quelli della Real Manifattura di seta una volta che fu costituita colonia nel 1789. Ciò lascerebbe presupporre l'esistenza di una comunità operaia *in nuce* che si andava formando a Carditello, se non prima, almeno contemporaneamente a quella di San Leucio.

Sebbene sia chiaro che non si possa parlare di comunità di stampo coloniale a Carditello, è altrettanto vero che, analizzando i documenti, si riscontri in entrambi i siti una concezione paternalistica analoga, influenzata dalle idee illuminate di Ferdinando. Quindi, a Carditello si può comunque parlare di 'comunità' lavorativa, se si considerano gli impiegati della tenuta come un insieme di individui il cui sodalizio è favorito non da un sistema di leggi (come a San Leucio), ma da un sistema politico che si fa garante dei fabbisogni della popolazione, assicurando la stabilità sociale e una qualità della vita minima a ciascuno, in nome del principio di Genovesi: «ogni Stato non sarà giammai ricco, se l'industria non somministra a tutti quelle cose che servono alli bisogni e alle comodità e piaceri della vita».

Quanto detto si può chiarire osservando alcuni documenti dell'archivio casertano, come ad esempio le suppliche che gli impiegati dell'azienda casearia di Carditello inviavano al sovrano tramite l'amministratore del Real Sito. Analizzando la struttura delle carte, il loro percorso amministrativo e le

<sup>1</sup> Caserta, Archivio Storico della Reggia (d'ora in poi ASRC), *Amministrazione di Carditello e Calvi*, B. 2.

<sup>2</sup> ASRC, *Amministrazione di Carditello e Calvi*, B. 2, f.10 16.

<sup>3</sup> ASRC, *Amministrazione di San Leucio*, B. 1.

SIMONA ROSSI



2: Jakob Philipp Hackert, *Mietitura a San Leucio*, 1782. Caserta, Palazzo Reale.

formule utilizzate per le richieste, si ha l'idea di una prassi già ben consolidata negli anni Ottanta del Settecento.

Si legge in un foglio datato 21 febbraio 1786<sup>4</sup>: «Anna della Valle vedova del gentiluomo Vincenzo del Mese [...] non avendo modo di alimentarsi colli suoi figli se non viene soccorsa dalla munificenza e dalla immensa clemenza di Vostra Maestà [...] la supplica di degnarsi dispensare alla supplice la solita carità fatta all'altre vedove». A lei e ad altre vedove, come testimoniato da un intero fascio di suppliche, viene accordato il «mensuale caritativo sussidio», probabile antesignano della Cassa di carità per il sostentamento dei meno abbienti che Ferdinando introdusse a San Leucio.

Altre suppliche esaudite dal sire riguardano richieste di scarcerazione, accordate allorquando il detenuto fosse l'unico sostentamento della famiglia<sup>5</sup>; altre sono domande di assistenza medica varia: un vaccaro richiede all'amministratore Saverio Guarino «dieci once di latte vaccino» per scopo curativo; ancora, è presente l'elenco dei salassi eseguiti il 31 luglio 1793 dal «dottore Stefano di Fiore del casale di San Tammaro di Capua», per curare la popolazione da un male non precisato, a dimostrazione di una tutela per le condizioni sanitarie degli operai.

Alcuni dispacci provano inoltre che gli impiegati venissero forniti di indumenti. Purtroppo i documenti non sono così numerosi da poter affermare che si trattasse di una consuetudine, ma è interessante riscontrare che la tematica della 'divisa' per i lavoratori – una delle novità dello statuto leuciano – potrebbe avere dei precedenti anche a Carditello: «In adempimento dei Real Ordini avendo disposto che il Vaccaro della Real Vaccaria Antonio Santi, siccome gl'altri godesse la grazia degli Stivali, essendo il completo vestiario

<sup>4</sup> ASRC, *Amministrazione di Carditello e Calvi*, B. 18 bis.

<sup>5</sup> ASRC, *Amministrazione di Carditello e Calvi*, B. 5.



riavuto mesi indietro»<sup>6</sup>. Le fonti dell'archivio casertano (di cui in questa sede si riportano solo alcuni stralci esemplificativi), dunque, rivelano che anche nella gestione dei lavoratori della Real azienda di Carditello si trova traccia delle idee illuminate già sostenute da Carlo di Borbone e soprattutto da Tanucci, che poi guidarono anche Ferdinando IV nella creazione della sua utopistica colonia di tessitori [Schipa 1922]. Inoltre, confermano che egli seguì l'indirizzo dei suoi predecessori soprattutto in materia di formazione e reclutamento delle maestranze, attingendo personale specializzato e macchine evolute da altri stabilimenti italiani ed esteri [Parisi 2003]. Ad esempio, si apprende che nel 1825 a Carditello fu costruito un macchinario per la macerazione della canapa senza l'ausilio di acqua, sul modello di un simile esemplare inventato in Francia<sup>7</sup>. Un dettagliato rapporto indirizzato a sua maestà dall'amministratore di Carditello Tommaso Colajanni, attesta l'avvincente esperimento e documenta l'interazione con l'inventore parigino della macchina, riportato solo come 'Christian'. La finalità di questi esperimenti era di natura igienico sanitaria, poiché la macerazione della canapa con l'acqua ne favoriva il ristagno, rendendo l'aria insalubre. Ciò dimostra, oltretutto, l'attenzione dei Borbone all'importazione dei saperi e alla promozione dell'interscambio culturale.

## 2. Comunità e progresso come valori simbolici

Curiosi dati emergono anche dai documenti riguardanti la costruzione del casino di Carditello, in cui Francesco Collecini fu impegnato dal 1787 al 1792.

Nei dettagliati rapporti periodici inviati al re, l'architetto tenne conto non solo delle note di spese e di fabbrica, ma si occupò personalmente di inoltrargli le suppliche degli impiegati e di registrare il loro stato di salute. Questi resoconti, oltre a essere molto interessanti per ricostruire le tappe della costruzione dell'edificio, rivelano un ruolo inedito di Collecini rispetto a quello del classico direttore dei lavori. Addirittura egli si potrebbe considerare a capo di una 'micro-comunità' di operai, dei quali gestiva sia l'attività in cantiere che i fabbisogni personali, facendosene in qualche modo garante in vece del sovrano<sup>8</sup>. La sua firma, inoltre, accomuna i progetti architettonici e urbanistici dei due siti reali. Essi sono testimonianza della sensibilità di Collecini nel tradurre in un poetico linguaggio neoclassico i valori di progresso e vicinanza comunitaria che erano alla base della visione di Ferdinando [Alisio 1976], assottigliando sapientemente le 'gerarchie fisiche' tra sovrano e maestranze. In entrambi i progetti, egli pare rifarsi al modello promiscuo delle ville rustiche del Mezzogiorno raccolte intorno alla corte, su cui si affacciava la terrazza del padrone e dove venivano ospitate le funzioni di lavoro, abitazione e preghiera, ponendo l'accento sulla condivisione del quotidiano [Parisi 2003]. Entrambi i risultati a cui perviene Collecini sono un ibrido tra casino reale e casa di campagna [De Fusco 1971], ma debitamente compiuti nella *facies* e nella composizione spaziale.

Il Belvedere di San Leucio fu concepito per rappresentare il fulcro di una nascente comunità, nella quale avrebbero trovato posto sia gli appartamenti reali sia le sale per la lavorazione tessile, addirittura comunicanti al secondo piano, su modello degli edifici delle *company town* [De Fusco, Terminio 2017]. Anche la struttura del casino di Carditello cercava di azzerare la gerarchia fisica e simbolica, poiché qui convivevano insieme gli appartamenti reali – finemente decorati dai migliori artisti del tempo, come Jakob Philipp Hackert – con i locali tecnici, nei quali si sperimentavano a loro volta nuovi macchinari e tecniche produttive.

Probabilmente, fu proprio nell'ottica di rinsaldare la simbolica coesione della comunità lavorativa di Carditello e legarla al paternalismo monarchico, che si potrebbe interpretare la decisione di Ferdinando IV di istituire due festività popolari, quella dell'Ascensione e quella della Mietitura. Della Festa della Mietitura, proclamata nel 1792, purtroppo si possiedono solo notizie spurie non sempre supportate da fonti. La Festa dell'Ascensione, invece, fu indetta a partire da maggio 1795 per inaugurare la parrocchia di Carditello, dopodiché si tenne regolarmente ogni anno [Verdile 2014].

Era molto apprezzata dai sudditi della tenuta e richiamava visitatori perfino dalla capitale, anche grazie all'apprezzamento del sovrano, che vi prendeva parte.

<sup>6</sup> ASRC, *Amministrazione di Carditello e Calvi*, B. 505.

<sup>7</sup> ASRC, *Amministrazione di Carditello e Calvi*, B. 113.

<sup>8</sup> ASRC, *Amministrazione di Carditello e Calvi*, BB. 505-506.

SIMONA ROSSI



3: *Complesso monumentale del Belvedere di San Leucio.*

Nell'Archivio Storico della Reggia di Caserta sono compiutamente documentate soltanto le edizioni del triennio 1815-1818<sup>9</sup>. Dalle carte, in particolare dalla fitta corrispondenza tra il segretario di Stato e il ministro della Polizia, emerge l'attenzione dedicata all'organizzazione dell'evento, e la programmaticità delle misure di sicurezza da adottare per garantire l'ordine pubblico. Documenti molto interessanti sono anche i manifesti destinati all'affissione, che annunciavano il programma liturgico e, soprattutto, segnalavano l'inizio dell'evento più atteso: le corse dei cavalli. Infatti, per quanto la festa dell'Ascensione nascesse animata da intenti religiosi, l'appuntamento principale per i convenuti era costituito dalle due competizioni equestri aperte a chiunque, descritte con entusiasmo anche da Salvatore di Giacomo [Di Giacomo 1914]. Prevedevano premi in denaro ai primi classificati e si tenevano nel galoppatoio progettato da Collecini, al cui centro campeggiava il tempietto neoclassico da cui il re assisteva allo spettacolo. In questa occasione la Real Tenuta si apriva al pubblico. Documenti di archivio testimoniano numerose richieste di fitto di locali sia da parte di commercianti, che volevano allestire vendite di cibo, sia da parte di 'forastieri' in cerca di un alloggio per i giorni della festa. I Borbone non erano nuovi a concedere svaghi al popolo per ingraziarsene i favori e per celebrare i fasti del potere monarchico. Tuttavia, nella festa dell'Ascensione, la partecipazione diretta di Ferdinando IV sia ai riti religiosi che ludici aveva un forte significato simbolico e dava un segno evidente dell'esistenza di una comunità riunita in una manifestazione che, nata da un partecipato senso di devozione, trascendeva in un momento di condivisione e svago, nel quale la distanza tra il re e i suoi sudditi veniva accorciata, e spesso rinsaldata anche dai premi in denaro destinati ai primi tre classificati alle corse.

### **Conclusioni**

Gli ideali pseudo socialisti che guidarono Ferdinando IV nel costituire la colonia leuciana e che possibilmente guidavano anche le scelte operate a Carditello, per quanto ancora oggi oggetto di discussione di molti studiosi, sono tuttora fonte inesauribile d'interesse e di riflessione. Soprattutto

<sup>9</sup> ASRC, *Amministrazione di Carditello e Calvi*, B. 74.



4: Casino reale di Carditello.

perché ancora non è ben chiaro se le ragioni alla base del paternalismo ferdinando fossero speculazioni politiche nate dalla sua frequentazione degli ambienti intellettuali [Tisci 2013], o valutazioni di natura strategica. È un dato di fatto, comunque, che sia Carditello che San Leucio, come altri stabilimenti produttivi reali, fondassero la loro organizzazione su una oliata macchina amministrativa, che mirava a una “unificazione” non solo sul piano sociale, ma soprattutto sul concreto piano funzionale. In un atto trovato nel fondo *Carditello e Calvi*, datato 1802, inviato da Napoli allo Stato di Caserta, si trasmettono le *Istruzioni da seguirsi per le diverse amministrazioni dei Siti Reali*<sup>10</sup>. Trattasi di un insieme di trentatré norme, con le quali si catalogano i siti in ‘maggiori’ e ‘minori’ e se ne uniforma la gerarchia amministrativa, designando le nuove figure di «amministratore, il primo nell’ordine»; ‘fiscale’ coinvolto in «Tuttociò che riguarda interessi in generale, e pagamenti, sia per soldi, sia per bonifica di spese», e il ‘razionale’, ossia un segretario atto a supportare il fiscale nei siti maggiori.

Anche Carditello si uniforma al decreto reale, tanto è vero che dai numerosi elenchi della primitiva azienda casearia<sup>11</sup> si nota che fino al 1788 gli individui che sono al servizio della Real Vaccaria di sua maestà sono ancora: *Massaro; Sottomassaro; Vaccari; Buavi; Vaccari che sono pagati da Caserta; Maniscalco*<sup>12</sup>, per poi adattare i ruoli secondo quanto espresso nel detto decreto.

Stesso vale per la definizione amministrativa del sito. Se nei primi documenti risalenti al 1780 si parla ancora di Real Massaria di Vacche, dopo il 1792, in seguito al completamento dei lavori al Real Casino, si legge dai documenti la nuova intestazione: ‘Real Industria di Carditello’. Ciò attesta l’avvenuta configurazione finale di Carditello da delizia a reale azienda, dimostrando la programmaticità del disegno dei Borbone, per cui gli interventi amministrativi e architettonici andavano sempre di pari passo e si sostenevano a vicenda, ripercuotendosi sul sociale, come avveniva nello stesso periodo anche a

<sup>10</sup> ASRC, *Amministrazione di Carditello e Calvi*, B. 78.

<sup>11</sup> ASRC, *Amministrazione di Carditello e Calvi*, B. 2, f. lo 16.

<sup>12</sup> ASRC, *Amministrazione di Carditello e Calvi*, B. 3.

SIMONA ROSSI

San Leucio, dopo la sistemazione del palazzo del Belvedere e l'istituzione della colonia. La riflessione qui proposta offre delle prospettive di ricerca ancora da approfondire, che potrebbero delineare ulteriori elementi di comparazione tra le due realtà industriali. Tuttavia, un lavoro del genere è subordinato a un'analisi più accurata di alcuni aspetti. *In primis*, si ritiene che vi siano ancora molti punti da chiarire in merito alla formazione come industria del Real Sito di Carditello. Questo processo, sebbene fondato su alcune certezze documentarie e bibliografiche, presenta ancora molti punti oscuri; ciò dipende dalla disomogeneità del patrimonio dell'Archivio Storico di Caserta, non catalogato completamente, ma anche dalla tipologia di materiale in esso contenuto, che essendo in larga parte di tipo amministrativo, si presta a una più ardua interpretazione. Difficoltà simile si riscontra per San Leucio, per cui sarebbe auspicabile uno studio più accurato del sistema produttivo, soprattutto delle attività agricole e di allevamento che affiancarono quelle tessili. Ciò rafforzerebbe le ipotesi tracciate e amplierebbe le possibili similitudini anche sul piano della gestione del processo industriale. La caratteristica burocratica dei documenti però, ha anche il vantaggio di fornire dei punti fermi su cui fondare un discorso che per essere efficace deve avvalersi sicuramente di un impianto multidisciplinare, che approfondisca anche gli aspetti giusfilosofici e sociali delle comunità lavorative delle reali aziende. In ultima analisi, sarebbe interessante poter estendere le ricerche – debitamente contestualizzate – oltre i confini dello Stato di Caserta, per valutare se sia possibile delineare un quadro più ampio e completo della politica ferdinandea in materia dei siti reali, per approfondire il discorso sul valore associativo e assistenziale che questi poli avevano nel territorio campano.

### **Bibliografia**

- ALISIO, G. (1976). *Siti reali dei Borboni*, Roma, Officina Edizioni.
- Alle origini di Minerva trionfante: Caserta e l'utopia di S. Leucio. La costruzione dei Siti Reali borbonici* (2012), a cura di I. Ascione, G. Cirillo, G.M. Piccinelli, Fisciano, Gutenberg.
- BATTAGLINI, M. (1983). *La fabbrica del Re. La manifattura reale di San Leucio tra assolutismo e illuminismo*, Roma, Edizioni Lavoro.
- CHIERICI, P., PALMUCCI QUAGLINO, L. (1993). *Le fabbriche magnifiche. La seta in provincia di Cuneo tra Seicento e Ottocento*, Cuneo, L'Arciere.
- DE FELICE, P. (2009). *Il real sito di Carditello: un'area da conoscere e valorizzare*, Maddaloni, La Fiorente.
- DE FUSCO, R. (1971). *L'architettura della seconda metà del Settecento*, in *Storia di Napoli*, a cura di E. Pontieri, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, VIII, pp. 400-408.
- DE FUSCO, R., TERMINIO, A. (2017). *Company Town in Europa dal XVI al XX secolo*, Milano, Franco Angeli.
- DI GIACOMO, S. (1914). *Lettere di Ferdinando IV alla Duchessa di Florida, 1820-1824*, Palermo, Remo Sandron.
- D'IORIO, A. (2014). *Carditello da feudo a sito reale*, Verona, Bonaccorso.
- FERDINANDO IV DELLE DUE SICILIE (1789), *Origine della popolazione di S. Leucio e suoi progressi fino al giorno d'oggi*, Napoli, Stamperia Reale.
- MONGIELLO, L. (1980). *San Leucio di Caserta: analisi architettonica, urbanistica e sociale*, Bari, Laterza.
- PALERMO, S. (1792). *Notizie del bello, dell'antico, e del curioso che contengono le Reali Ville di Portici, Resina, lo scavamento di Pompejano, Capodimonte, Cardito, Caserta, e S. Leucio, che servono di continuazione all'opera del canonico Carlo Celano*, Napoli, Salvatore Palermo.
- PARISI, R. (2003). *La seta nell'Italia del Sud. Architettura e tecniche per la produzione serica tra Sette e Ottocento*, in «Meridiana. Rivista di storia e scienze sociali», nn. 47-48, pp. 245-274.
- PATTURELLI, F. (1826). *Caserta e San Leucio*, Napoli, Stamperia Reale.
- RUBINO, G.E. (2011). *Fabbriche del sud. Architettura e archeologia del lavoro. 1861-2011*, Napoli, Giannini.
- SANCIO, A. (2018). *Platea di Carditello*, a cura di F. Barra, A. Puca, Fisciano, Gutenberg (I ed. 1836).
- SANCIO, A. (2019). *Platea del Real Sito di San Leucio*, a cura di G. Brancaccio, Fisciano, Gutenberg (I ed. 1830).
- San Leucio: archeologia, storia, progetto* (1977), a cura di F. Ogliari, Milano, Il formichiere.
- SCHIAVO, A. (1986). *Riflessi degli statuti leuciani nell'urbanistica di Ferdinandopoli*, Caserta, Russo Editore.
- SCHIPA, M. (1922). *Il Regno di Napoli ai tempi di Carlo di Borbone*, Napoli, Piero.
- SERRAGLIO, R. (2011). *Francesco Collecini. Architettura del secondo settecento nell'area casertana*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- Siti Reali in Europa. Una storia del territorio tra Madrid e Napoli* (2014), a cura di L. d'Alessandro, F. Labrador Arroyo, P. Rossi, Napoli, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa.
- TESCIONE, G. (1961). *San Leucio e l'arte della seta nel Mezzogiorno d'Italia*, Napoli, Montanino.

TISCI, A. (2013). *La costruzione di un mito: San Leucio e la ricerca della pubblica 'felicità'*, in *L'Unità d'Italia vista da S. Leucio. I Siti Reali, Caserta e Terra di Lavoro nel processo di Unificazione nazionale*, a cura di I. Ascione, G. Cirillo, G. M. Piccinelli, Fisicano, Gutenberg, pp. 73-89.

*Un Elefante a Corte. Allevamenti, cacce ed esotismi alla Reggia di Caserta* (1992), a cura di M. Margozi, V. Martucci, Napoli, Fiorentino.

VERDILE, N. (2014). *La reggia di Carditello. Fasti e feste, furti ed aste, angeli e redenzioni*, Caserta, Ventrella.

#### Fonti archivistiche

Caserta. Archivio Storico della Reggia di Caserta. *Amministrazione di Carditello e Calvi*. BB. 2-6, B. 6 bis, B. 7, B. 18bis, B. 19 bis, B. 74, BB. 78-79, B. 113, B. 204, BB. 505-506.

Caserta. Archivio Storico della Reggia di Caserta. *Amministrazione di San Leucio*. BB. 1-2.

Caserta. Archivio Storico della Reggia di Caserta. *IRA*. B. 23, B. 212, B. 47 bis, B. 89 bis, B. 2408.





## **Progetti del nuovo. Le rappresentazioni di feste e apparati effimeri nell'Italia del Triennio 1796-1799**

*Plans for the new. Representations of festivals and ephemeral monuments in the Italy of Triennio 1796-1799*

**MARCELLO DINACCI**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*La pianificazione urbanistica dei rivoluzionari italiani, limitata da ragioni economiche e di tempo, si diresse verso la costruzione di monumenti effimeri per le celebrazioni civiche. La progettazione di queste macchine festive andò di pari passo alla produzione di stampe che le raffiguravano. L'intervento si propone di contestualizzare il valore delle feste – e della loro riproduzione visiva – nel rapporto tra uomini e spazio urbano nel tardo Settecento italiano.*

*The urban planning of the Italian revolutionaries, limited by economic and time reasons, headed towards the construction of ephemeral monuments for civic celebrations. The building of these festive machines went hand in hand with the production of prints depicting them. The intervention aims to contextualize the feature of festivals – and their visual reproduction – in the relationship between men and urban space in the Italian late eighteenth century.*

### **Keywords**

Repubbliche Sorelle, immagini, feste.

*Sisters Republics, images, festivals.*

### **Introduzione**

«Plantez au milieu d'une place un piquet couronné de fleurs, rassemblez-y le peuple et vous aurez une fête». Con queste parole – indirizzate a d'Alembert nel 1758 – Rousseau fissa i parametri essenziali della festa rivoluzionaria: popolo e apparati effimeri. Consapevole della lezione del filosofo ginevrino, a partire dal 1789 la Rivoluzione francese fa della festa una delle armi nella campagna di promozione degli ideali democratici e, più in generale, del senso civico.

Non è questo il luogo per riprendere il dibattito storiografico sulle feste in età moderna e negli anni della Rivoluzione [Ozouf 1976; Di Bartolomeo 2015], ma vale la pena quantomeno richiamare alcuni aspetti del rapporto tra città e festività. In primo luogo, le cerimonie implicano la nozione di spazio festivo, inteso come conseguenza diretta della rottura del tempo quotidiano e della trasformazione imposta all'aspetto abituale della città. La festa è una messa in scena che riflette una «véritable théâtralisation de l'espace urbain» [Ramette 1979, 74]. Definizione che riprende la concezione della città come laboratorio di storia sociale di Marino Berengo, e più in generale si riallaccia alle questioni relative al concetto di città nel Settecento [Formica 1994; Rao 2014, XII].

Un altro passaggio da tenere in considerazione è quello per cui, nonostante l'immagine apparente di immobilismo storico, la città vive di continui e quotidiani sconvolgimenti. Ogni generazione di cittadini può modificare la destinazione degli spazi urbani; dal canto loro, i rivoluzionari, per marcare il rigetto dei tempi passati, abbandonarono i luoghi canonici della festa d'antico regime per appropriarsi di nuovi spazi. A questo va aggiunto l'atto di distruzione

MARCELLO DINACCI

dei simboli del passato feudale, monarchico, aristocratico, che non è un semplice atto gratuito, ma contiene un valore costruttivo di mobilitazione e di pedagogia politica: la distruzione della Bastiglia funse da primo atto fondante per la Repubblica e come momento privilegiato di simbolica unità nazionale [Mazeau 2018].

Per riprendere la citazione di Rousseau «le feste sono dunque un supplemento, o meglio un sostituto di educazione» [Ozouf 1982, 303]. La frequenza e la regolarità delle giornate festive – con relativi supporti, quali catechismi o immagini – furono i grimaldelli ideati e applicati dai rivoluzionari al fine di entrare in contatto con la mentalità popolare e plasmarla in poco tempo. Come già osservato, i protagonisti della Rivoluzione francese ebbero di certo ben chiaro quanto non fosse possibile modificare in ogni occasione il tessuto urbano di una città. Per ragioni economiche e di tempo rivolsero gli investimenti urbanistici – segnatamente nel ramo architettuale – alla costruzione di monumenti effimeri. Taws ha definito questa strategia come *politics of provisional*, grazie alla quale «short on time and money, revolutionary artists and legislators developed ad hoc, tactical forms of provisional representation that provide new ways of imagining and performing political agency» [Taws 2013, 10]. I contesti di erezione di questi apparati furono le feste civiche e il loro utilizzo fu denso di significato, poiché gli effimeri vennero sovrapposti alle *barrière* e alle *murailles*, «considérées comme les cicatrices architecturales des injustices fiscales du passé» [Mazeau 2018, 7]. Tramite l'impiego dell'effimero si compì, dunque, una presa di coscienza del paesaggio urbano dovuta all'appropriazione, temporanea o definitiva, di uno spazio della città. L'emblema di questa strategia urbanistica fu l'albero della libertà, ma più in generale l'azione urbanistica seguì tre possibili percorsi: «déformation, articulation par symétrie (Champ de mars, nda) ou par l'adjonction d'un élément de transition (Arc de Triomphe, nda)» [Ramette 1979, 128].

Il caso delle Repubbliche Sorelle è emblematico della strategia di *métissage* urbanistico proposta dalla Rivoluzione nel momento in cui uscì dai propri confini. La domanda su cui insiste la riflessione seguente è sulle modalità con le quali le Repubbliche si sono insediate nello spazio cittadino della penisola. Le fonti utilizzate sono perlopiù di natura iconografica, per via della vasta produzione di immagini – istantanea o tardiva – di feste e di apparati effimeri. Sono, queste ultime, una traccia privilegiata nello studio della pedagogia politica rivoluzionaria per tre ordini di motivi: la forza persuasiva delle immagini, l'ampliamento del pubblico e il rendere eterno il provvisorio.

L'uso pedagogico delle immagini, soprattutto religiose, è un tratto costante della propaganda in età moderna. In relazione allo scritto l'iconografia non presenta mediatori del messaggio, motivo per cui appare più reale e, quindi, capace di provocare un maggiore impatto emotivo nel pubblico. Durante il Settecento aumenta anche la fruibilità di oggetti vettori di propaganda visiva grazie non solo al miglioramento delle tecniche dell'incisione, ma anche all'utilizzo di supporti presi dalla vita quotidiana, quali piatti, ventagli, carte da gioco e fondi di bottiglia. Grazie a questo processo la propaganda rivoluzionaria sfondò le porte dello spazio domestico, da secoli appannaggio della religione, permettendo la partecipazione ai momenti di festa di tutto un mondo sino ad allora ai margini della pedagogia politica. Infine, le rappresentazioni delle feste hanno un'altra potenzialità: «changer en marbre et en granit, pour la postérité, le bois peint, la toile et le carton-pâte des machine éphémères» [Bosséno 1989, 159].

## 1. Casi di studio

Le feste rivoluzionarie italiane ricalcarono l'idea di rigenerazione proposta dal Direttorio nei confronti del popolo italiano. Tale strategia culturale seguì il percorso crono-geografico della discesa delle truppe francesi in Italia, anche se le feste svolte a Torino e Milano furono ben

diverse da quelle di Roma o Napoli, poiché mentre le prime ricalcarono le feste francesi, le ultime si adattarono maggiormente alle realtà locali. La partecipazione dei capi militari francesi e dei patrioti alle cerimonie di San Gennaro a Napoli rappresentò la dimostrazione dell'elasticità raggiunta dal disegno strategico in Italia.

Un primo studio quantitativo presente in letteratura è stato svolto da Christian-Marc Bosséno, il quale nella sua campagna di indagine presso alcuni archivi italiani ha catalogato circa una sessantina di incisioni e dipinti riferiti a sole dieci celebrazioni svoltesi in Italia, di cui tre a Milano, due a Venezia, cinque a Roma e nessuna a Napoli [Bosséno 1989, 159]. A partire da questi sondaggi è possibile classificare diverse tipologie festive: tra queste saranno prese in considerazione tre giornate che meglio esemplificano le strategie pedagogiche dei francesi e dei patrioti italiani nel rapporto Rivoluzione-città.

Il primo caso (fig. 1) riguarda le entrate dell'esercito francese nelle città e le rappresentazioni della liberazione dei cittadini dal giogo dei governi d'Antico Regime. Episodio fondamentale della pedagogia rivoluzionaria in Italia, l'entrata delle truppe francesi accolte dalla popolazione festante fu il genere iconografico più utilizzato durante il Triennio. Tra i tanti ingressi nelle città italiane il più celebre fu l'entrata in Milano del 14-15 maggio 1796, la cui fama è dovuta all'enorme produzione iconografica – se ne conoscono circa dieci esemplari differenti – e alla penna di Stendhal che ne fece l'avvenimento di partenza della sua *Certosa di Parma*.

L'incisione di Antonio Verico sul disegno di Angelo Volpini costituisce l'esemplare italiano più conosciuto. Destinata al mercato italiano è una copia della quinta tavola dei *Tableaux Historiques des Campagnes d'Italie* e, come quest'ultima, prese spunto da una veduta del 1788 di Vallardi [Vovelle 1999, 78]. La stampa è anche emblematica del rapporto tra la propaganda rivoluzionaria e le città italiane, cioè di due delle azioni svolte dai francesi in materia di urbanistica: sovrapposizione e sostituzione. La Porta Romana, al centro della tavola, appare non più adornata da emblemi austriaci, ma dalla sola iscrizione «incisa nella pietra e già consumata (come se fosse lì da sempre)» su cui si legge «Alla Valorosa Armata Francese» [Bosséno 1988, 81]. Alla destra della porta il disegnatore ha inserito un semplice palo con una bandiera tricolore e un berretto frigio in cima. Il rudimentale albero della libertà prende simbolicamente il posto – rispetto all'incisione di Vallardi – del campanile, andando così a ricalcare quel processo di sostituzione dei simboli di antico regime presenti nelle città con nuovi «signes extérieurs» legati alla Repubblica [Bosséno 1995].

La presa di possesso delle città, da parte dei francesi e dei patrioti, avvenne secondo il medesimo copione: folle festanti ed erezione di apparati effimeri, episodi puntualmente riportati dalle cronache scritte e dalle immagini. Nel caso di Milano, ad esempio, sul *Moniteur Universel* del 1° giugno 1796 si può leggere dei sentimenti del popolo milanese rigenerato dall'arrivo dei francesi – «on y voit une union, un mouvement, une liberté, qui y étaient inconnus auparavant» – e che già il 14 maggio installò un albero della libertà – «en grande cérémonie sur la place du Dôme».

Tuttavia, le immagini conosciute di queste feste sono quasi sempre inventate o, quantomeno, costruite in precedenza. Ad esempio, per quanto riguarda l'episodio del maggio 1796, l'ingresso del generale Bonaparte avvenne il giorno seguente rispetto a quello della festa per l'entrata delle truppe francesi. La ragione dell'unificazione delle due giornate nelle gazzette e nelle immagini va ricercata nella costruzione del mito napoleonico, che ebbe la propria genesi proprio nei primi mesi della Campagna d'Italia.

Il secondo caso di studio (fig. 2) pone al centro la rimozione e, talvolta, la distruzione dei simboli ed emblemi del passato. La messa in scena della *tabula rasa* è un genere iconografico che ebbe molta fortuna nel biennio 1796-1797, in special modo nelle aree investite dalla prima Campagna d'Italia.

MARCELLO DINACCI



1: Volpini-Verico, *Ingresso dei francesi in Milano*, Civica Raccolta di Stampe 'Achille Bertarelli', Milano. RBM, Stampe Storiche, Carte M 10-11.

Le stampe dell'epoca ci offrono l'immagine di una meticolosa azione di esautorazione dei simboli di antico regime, promossa con una particolare intensità nelle città settentrionali della penisola italiana. Il Leone di San Marco venne identificato come emblema principe dell'Antico Regime e nei territori della Serenissima – anche lagunari – ebbe inizio una vera e propria battuta di caccia alla ricerca del felino in pietra. Molte incisioni furono create per valorizzare il campanilismo di queste azioni; la sfida tra la terraferma e la laguna fece della caricatura il suo principale campo di battaglia e delle maschere della commedia dell'arte i protagonisti principali della recita. All'anziano Pantalone, allegoria di Venezia, si contrappose un baldanzoso Arlecchino, nelle veci di Bergamo, desideroso di liberarsi del gioco della città veneta.

È proprio in quest'ultima città che si verificarono diversi episodi di rimozione o sostituzione degli emblemi della Serenissima; tra questi, l'esempio più interessante è l'incisione anonima «È onorato Arlecchino» conservata presso la Raccolta Bertarelli di Milano. La scena allegorica si svolge in Piazza Vecchia e in primo piano è ben visibile Arlecchino intento a scacciare Pantalone dalla città. Alle loro spalle, invece, sono in moto le azioni di distruzione e sostituzione dei simboli: un uomo è raffigurato nell'intento di colpire il Leone di San Marco sul balcone del Palazzo della Ragione, a pochi passi da lui un gruppo di cittadini procede all'installazione dell'albero della libertà nella piazza.



Ai limiti della piazza e sui balconi del Palazzo del Podestà cittadini e uomini in armi assistono e plaudono con frasi di gioia – inserite con rudimentali fumetti – al nuovo scenario urbano e politico della città. Questo espediente artistico rivela il piano dell'artista di presentare l'incisione come se fosse una scena teatrale, difatti «queste immagini si rifanno ad una tradizione già consolidata, in cui il teatro di strada ha sempre occupato un posto importante» [Bosséno 1988, 134]. Questo genere di incisione era destinato al raggiungimento di grandi platee di osservatori, ragion per cui, in molti casi, venivano esposte nelle botteghe degli stampatori. Il livello culturalmente elementare del messaggio faceva in modo di rendere le immagini comprensibili dai vari strati sociali della popolazione.

Il discorso è parzialmente differente per Roma e Napoli dove «gli interventi dei politici repubblicani nel tentativo di definire una nuova immagine laica della città si limitarono, per ragioni economiche e di tempo alla manipolazione delle preesistenze» [Raccioppi 2014, 31]. Nondimeno, il vandalismo iconoclasta trovò sbocco anche in queste città sotto forma di casi isolati e popolari.

Durante le discussioni del Tribunato della Repubblica Romana vennero avanzate diverse proposte di azione urbanistica e nulla venne lasciato al caso. Cambiare i nomi delle vie e delle piazze, abolire i simboli del passato regime, imporre mutamenti dello spazio e della stessa scansione del tempo, inventare nuove feste e liturgie politiche repubblicane, plasmare in senso nuovo lo spazio urbano e rituale, creare abiti nuovi, appuntare coccarde, imporre il tu e l'appellativo di cittadino, discutere per giorni su forma e contenuto di un'iscrizione da affiggere in Campidoglio, costituivano un 'minuzia dirigistica' indispensabile alla rigenerazione e alla creazione sistematica – e imposta, costrittiva – dell'uomo nuovo [Caffiero, 2005, 73].

È facile notare come il nocciolo del dibattito investì più gli aspetti effimeri della vita quotidiana e dell'urbanistica della città e meno la distruzione e la realizzazione di grandi monumenti. Al tempo stesso, si può riconoscere come il mezzo grazie al quale i patrioti italiani attuarono questa politica comunicativa fu il dispositivo della festa.

Il terzo caso di studio (fig. 3) si concentra sulla pianificazione delle feste repubblicane a Roma e, particolarmente, sull'impiego degli apparati effimeri nella creazione di luoghi delle celebrazioni. Il calendario delle cerimonie fu abbastanza denso se messo in relazione alla breve vita della Repubblica Romana, tra queste la Festa della Federazione ebbe una valenza politica maggiore rispetto alle altre<sup>1</sup>. Si commemorava, infatti, la promulgazione della Carta costituzionale e si scelse come luogo della celebrazione Piazza San Pietro, il cuore simbolico dello Stato della Chiesa.

La piazza «rispondeva perfettamente al modello di spazio indicato dal Direttorio come ideale per i festeggiamenti pubblici» [Raccioppi 2014, 53] e si rese protagonista, in precedenza, delle celebrazioni per la morte del generale Duphot il 23 febbraio 1798. Fu appunto in quell'occasione, la «prima grande manifestazione pubblica della Repubblica Romana» [Pupillo 2016, 19], che si provvide a 'liberare' la piazza dagli emblemi del potere temporale della Chiesa sostituendoli con quelli rivoluzionari.

La cerimonia funebre per Duphot funse, dunque, da apripista per le progettazioni effimere della Repubblica e da primo volano per l'ascesa sociale di architetti e artisti. Prova ne fu che il monumento funebre venne progettato e costruito, a proprie spese, dall'architetto livornese

<sup>1</sup> *Piano di pubbliche feste per la Rep. Romana*, Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea di Roma, FF.VV.1/52.

MARCELLO DINACCI



2: Anonimo, *È onorato Arlecchino*, Civica Raccolta di Stampe 'Achille Bertarelli', Milano. RBM, Stampe Storiche, Carte M 14-54.

Paolo Bargigli<sup>2</sup>; il quale, qualche mese più avanti riuscì a essere nominato architetto pubblico dal Consolato<sup>3</sup>, anche grazie al legame con il generale capo delle operazioni in Roma Alexandre Berthier<sup>4</sup>.

Nei mesi della Repubblica Romana insieme all'incisore Tommaso Piroli e al disegnatore olandese Humbert de Superville creò una proficua impresa impegnata nella produzione effimera di monumenti, ma anche nella diffusione delle stampe che li raffiguravano. La loro committenza di maggior prestigio fu la Festa della Rigenerazione del 15 febbraio 1799, in occasione del primo anniversario della Repubblica. Il Museo Napoleonico di Roma conserva diverse bozze e prove di stampa dell'apparato effimero ideato da Bargigli per quella circostanza. Come luogo preposto alla festa fu scelto il Foro romano, che «sebbene [...] fosse ben lungi dall'essere ritenuto un'area "monumentale"» [Racioppi 2014, 60] fino ad allora, venne

<sup>2</sup> Archivio di Stato di Roma, *Leggi degli Stati Preunitari*, F23, *Collezione di carte pubbliche, proclami, editti, ragionamenti ed altre produzioni tendenti a consolidare la rigenerata repubblica romana*, Roma, per il cittadino Luigi Perego Salvioni, 1798, 1799, Vol. I, p. 46.

<sup>3</sup> Ivi, vol. III, p. 463.

<sup>4</sup> Archivio di Stato di Milano, *Autografi, architetti, ingegneri*, cart. 74, cit. in Racioppi 2014, 81.





3: Humbert De Superville-Piroli-Bargigli, *Alla Perpetuità della repubblica*, Museo Napoleonico, Roma.

designato come spazio ideale per le celebrazioni dai francesi e dai patrioti<sup>5</sup>, a partire dal nome 'Campo Vaccino' cambiato in 'Piazza del Foro' nel 1798 [Racioppi 2014, 62]. Il disegno prodotto da Humbert presenta una novità importante rispetto alle classiche rappresentazioni degli effimeri: in questo caso, la macchina fu posta all'interno del suo contesto di localizzazione e, inoltre, la celebrazione e il pubblico furono inseriti per essere parte integrante dell'immagine. La cerimonia giungeva poche settimane dopo l'invasione napoletana e l'evento tese a celebrare l'importanza dell'esercito francese per la Repubblica, ma anche la partecipazione dei cittadini a quella vittoria «ai veri Figli di Bruto, e difensori della Libertà»<sup>6</sup>.

Nella stampa di Piroli-Humbert il monumento è posto al centro della scena volutamente davanti al pronao del tempio di Antonino e Faustina – di cui non si intravede che uno scorcio, a differenza del primo schizzo preparatorio, nel quale si vede anche parte della retrostante

<sup>5</sup> *Monitore di Roma*, XLVII, 24 febbraio 1799, pp. 397-398.

<sup>6</sup> Museo Napoleonico di Roma, *Macchina eretta per la Festa della Rigenerazione al Foro Romano (15 febbraio 1799)*, acquaforte di Paolo Bargigli, inv. MN 3325.

MARCELLO DINACCI

facciata della chiesa di San Lorenzo in Miranda<sup>7</sup> – e la Basilica di Massenzio. La statua dell'allegoria della Libertà è posta in cima a un'alta colonna dorica e svetta di molto sulle costruzioni circostanti attirando su di sé le attenzioni dei protagonisti della scena e degli osservatori della stampa. Si stabiliva, così, una gerarchia di valori che annebbiava – grazie all'uso di fumi di incenso – i segni del papato e, al tempo stesso, subordinava l'antichità classica ai principi democratici dei patrioti italiani.

## Conclusioni

Questi esempi permettono di delineare il carattere dell'intervento delle Repubbliche Sorelle in materia di spazi urbani. Azione che, per via del carattere effimero, ha lasciato più tracce nell'iconografia che nell'urbanistica stessa della città. Negli apparati prodotti per le cerimonie è possibile rintracciare una ricerca di «stabilità marmorea: colonne, altari, statue, dedicate alla riconoscenza verso la Gran Nazione e al trionfo della libertà» [Bosséno 1988, 169] nel mentre imperversava una burrasca politica. Le immagini ebbero, dunque, un ruolo di preminenza nelle strategie di propaganda politica dei rivoluzionari, poiché, grazie a esse, monumenti creati per una dimensione provvisoria hanno raggiunto una organicità durevole. La possibilità di vedere la scena prodotta dalle stampe rappresentò una conquista per molti cittadini, fu l'acquisizione del diritto di guardare la scena e sentirsi, in un certo qual modo, partecipi di quel momento [Mazeau 2018, 41]. È, quindi, grazie al dispositivo della festa che i rivoluzionari riuscirono a proporre una riorganizzazione dello spazio urbano di città e centri minori ridefinendo il «protagonismo» di attori e spettatori [Burstin 1986, 65-74].

Tuttavia, va ridimensionato il carattere di specificità con cui viene contrassegnata l'attività festiva e urbanistica delle Repubbliche Sorelle. Molte pratiche sono eredi dirette della cultura d'Antico Regime, a partire dal fenomeno iconoclasta e dalle modifiche alla percezione e agli utilizzi degli spazi cittadini. Questa deduzione lascia l'interrogativo, sinora eluso dalla storiografia, dell'inserimento dell'effimero negli studi sulla percezione identitaria della città da parte dei suoi contemporanei e sulla continuità e discontinuità della storia urbana delle città nel Settecento.

Città «non solo spettatrici passive – o riottose e talora rivoltose – di interventi dall'alto» [Rao 2014, XIX], ma entità inserite in continuum storico a cui l'uso del provvisorio – in quanto pratica di partecipazione alla storia della città – aggiunge ulteriore interesse e valenza storiografica e scientifica.

## Bibliografia

- BOSSÉNO, C.M. (1988). *Immagini della libertà: l'Italia in rivoluzione, 1789-1799*, Roma, Editori Riuniti.
- BOSSÉNO, C.M. (1989). *Iconographie des fêtes révolutionnaires italiennes (1796-1799)*, in *Les images de la Révolution française*, sous la direction de M. Vovelle, Parigi, Publications de la Sorbonne.
- BOSSÉNO, C.M. (1995). *"Les Signes extérieurs": diffusion, réception et image de la culture révolutionnaire française dans l'Italie du Triennio: (1796-1799)*, tesi di dottorato, Université de Paris 1, 2 voll.
- BURSTIN, H. (1986). *Le protagonisme comme facteur d'amplification de l'événement: le cas de la Révolution française*, in *L'Événement*, Aix-en-Provence, PUUA.
- CAFFIERO, M. (2005). *La Repubblica nella città del papa. Roma 1798*, Roma, Donzelli.
- DI BARTOLOMEO, D. (2015). *Feste e rivolte in età moderna: un bilancio storiografico*, in «Mediterranea. Ricerche storiche», n. 35, pp. 499-520.
- FORMICA, M. (1994). *La città e la Rivoluzione. Roma 1798-1799*, Roma, Istituto per la Storia del Risorgimento.
- MAZEAU, G. (2018). *La Révolution, les fêtes et leurs images*, in «Images Re-vue», n.6.

<sup>7</sup> Museo Napoleonico di Roma, *Festa della Rigenerazione al Foro Romano*, grafite, penna e inchiostro acquerellato su carta di David Pierre Humbert de Superville, inv. MN 755.

- OZOUF, M. (1979). *La fête révolutionnaire (1789-1799)*, Paris, Gallimard.
- OZOUF, M. (1982). *La festa rivoluzionaria (1789-1799)*, Bologna, Patron.
- PUPILLO, M. (2016). *Quando Roma parlava francese*, Roma, Gangemi.
- RACIOPPI, P.P. (2014). *Arte e Rivoluzione a Roma. Città e patrimonio artistico nella Repubblica Romana (1798-1799)*, Roma, Artemide.
- RAMETTE, O. (1979). *L'architecture éphémère de la décennie révolutionnaire, 1789-1799*, Parigi-Lilla, Corda.
- RAO, A.M. (2014). *Introduzione*, in *La città del Settecento. Saperi e forme di rappresentazione*, a cura di M. Caffiero, A. Merlotti, A.M. Rao, Roma, Edizioni di storia e letteratura.
- TAWS, R. (2013). *The politics of provisional. Art and ephemera in Revolutionary France*, University Park, The Pennsylvania State University Press.
- VOVELLE, M. (1999). *Il triennio rivoluzionario italiano visto dalla Francia 1796-1799*, Napoli, Guida.

### Fonti archivistiche

- Piano di pubbliche feste per la Rep. Romana, Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea di Roma, FF.VV.1/52.
- Museo Napoleonico di Roma, Festa della Rigenerazione al Foro Romano, grafite, penna e inchiostro acquerellato su carta di David Pierre Humbert de Superville, inv. MN 755.
- Monitore di Roma, XLVII, 24 febbraio 1799, pp. 397-398.
- Museo Napoleonico di Roma, Macchina eretta per la Festa della Rigenerazione al Foro Romano (15 febbraio 1799), acquaforte di Paolo Bargigli, inv. MN 3325.
- Archivio di Stato di Roma, Leggi degli Stati Preunitari, F23, Collezione di carte pubbliche, proclami, editti, ragionamenti ed altre produzioni tendenti a consolidare la rigenerata repubblica romana, Roma, per il cittadino Luigi Perego Salvioni, 1798, 1799, Vol. I, p. 46.
- Archivio di Stato di Milano, Autografi, architetti, ingegneri, cart. 74, cit. in Racioppi 2014, 81.





## ***Il governo delle strade nella Milano napoleonica (1796-1814). La raccolta 'delle pluviali' e l'articolazione tra facciata e selciato***

*The government of the streets in Napoleon's Milan (1796-1814). The gathering of 'rainwater' and the articulation between facade and pavement*

**ROMAIN ILIOU**

Labex Création Art Patrimoine

### **Abstract**

*Il fabbisogno di garantire 'ornato, comodo e decoro' nella Capitale del neonato Regno Italico, vide Eugène de Beauharnais incaricare la Direzione Generale delle Acque e Strade di adeguare il sistema viario, tramite l'incanalamento sistematico delle acque meteoriche all'interno di 'tombinature' estese a tutto il fabbricato. Ci si propone di analizzare l'articolazione tra selciato e facciata, dalle gronde alle fogne, orizzonte verticale di un rettilineo seguendo il pendio naturale delle 'pluviali'.*

*The need to ensure decoration, comfort and decorum in the capital of the new-born Kingdom of Italy, saw Eugène de Beauharnais instruct the General Direction of Water and Roads to adapt the road system, through the systematic channelling of rainwater inside drains extended to the entire building. The aim is to analyse the articulation between pavement and façade, from eaves to sewers, vertical horizon of a straight line following the natural slope of rainwater.*

### **Keywords**

Spazialità urbana, rivoluzione industriale, storia ambientale.

*Urban space, industrial revolution, environmental history.*

### **Introduzione: città asciutta, città salubre**

Il senso dello spazio urbano milanese mutò definitivamente con la copertura della cerchia interna dei Navigli approvata durante il periodo fascista nel 1929 [Ingold 2003]. I corsi d'acqua avevano ormai perso il loro originario ruolo economico come mezzo di trasporto o fonte di energia, sia per il funzionamento degli opifici sia per l'irrigazione delle scomparse ortaglie. La costruzione di una rete fognaria moderna dopo il 1886, sul modello del *tout-à-l'égout*, fu determinante [Tagliasacchi 1887, 204]. Tale innovazione, tecnica, amministrativa e giuridica fu integrata nel regolamento d'Igiene del 20 aprile 1902, che obbligava a connettere le costruzioni nuove e già esistenti, in caso di ristrutturazione straordinaria, «con speciale riguardo al regolare scarico delle acque meteoriche e di rifiuto».

Questa rete sostituiva o integrava quella preesistente, ereditata dalla restaurazione austriaca, impegnandosi a riformare il sistema delle rogge che attraversavano la città all'interno delle mura spagnole. L'epidemia di colera del 1835 determinò la copertura di quelle ancora scoperte, quando tecnicamente possibile, e l'incremento del deflusso delle acque per proteggersi dai 'miasmi' provenienti dalle esalazioni: ad esempio fu ordinata la distruzione del mulino della Torre dell'Imperatore sulla Vettabbia<sup>1</sup>, troppo largo per essere seppellito. La progressiva copertura dei canali, in parte a spese dei 'frontisti', accompagnò

<sup>1</sup> Milano, Archivio Civico Storico – Biblioteca Trivulziana, Consiglio Comunale, B. 31, F.10 512.

ROMAIN ILIOU

l'incremento della mobilità superficiale e delle attività manifatturiere della città industriale che andava costruendosi [Iliou 2020]. L'incanalamento delle acque meteoriche nei viali principali era stato reso obbligatorio con i decreti, sempre applicati, del cessato governo napoleonico dell'11 agosto 1808 e del 3 febbraio 1809 [Biaggi 1850, 117-118].

Le indagini archivistiche sembrano mostrare quanto determinante sia stato il ruolo degli ingegneri della nuova Direzione Generale delle Acque e Strade (DGAS), organizzata sul modello francese con decreto del 6 maggio 1806 [Castellano 1987, 45-64]. La Direzione avviò la bonifica del suolo urbano e del selciato delle pubbliche strade. Essa sembrava godere di un potere politico precedentemente mai raggiunto, imponendo ai proprietari nuovi obblighi concernenti la captazione delle acque meteoriche mediante grondaie, in modo da diminuire drasticamente la quantità di fango che ingombrava le strade. La città illuministica era considerata un ambiente insalubre, a causa delle esalazioni provenienti dal suolo, considerate all'origine delle epidemie. Tali preoccupazioni furono ricordate anche da Parini nel suo poema *La Salubrità dell'aria*.

### **1. Il selciato: un piedistallo urbano**

L'incanalamento delle nuove pluviali lungo le principali arterie, secondo le classificazioni napoleoniche decretate il 3 gennaio 1811 e poi abrogate nel Regno Lombardo-Veneto [Ricci 1987, 183-208], può essere letto non solo come una necessità dettata dalle esigenze di mobilità e decoro, ma anche di salute pubblica. Fu messa in atto un'invisibile circolazione sotterranea dei reflui che rispecchiava quella di superficie; soddisfacendo così le esigenze di decoro dell'*'étiquette impériale'*, già richieste il 21 giugno 1805 da Eugène de Beauharnais al suo ministro dell'Interno. Il viceré chiedeva l'immediata riparazione del selciato urbano, poiché «la Capitale del Regno Italico» doveva «dare ai forestieri che la visita[va]no una buona idea dell'amministrazione incaricata dai lavori pubblici»; ma soprattutto i milanesi dovevano percorrere «con sicurezza e comodo le loro contrade»<sup>2</sup>.

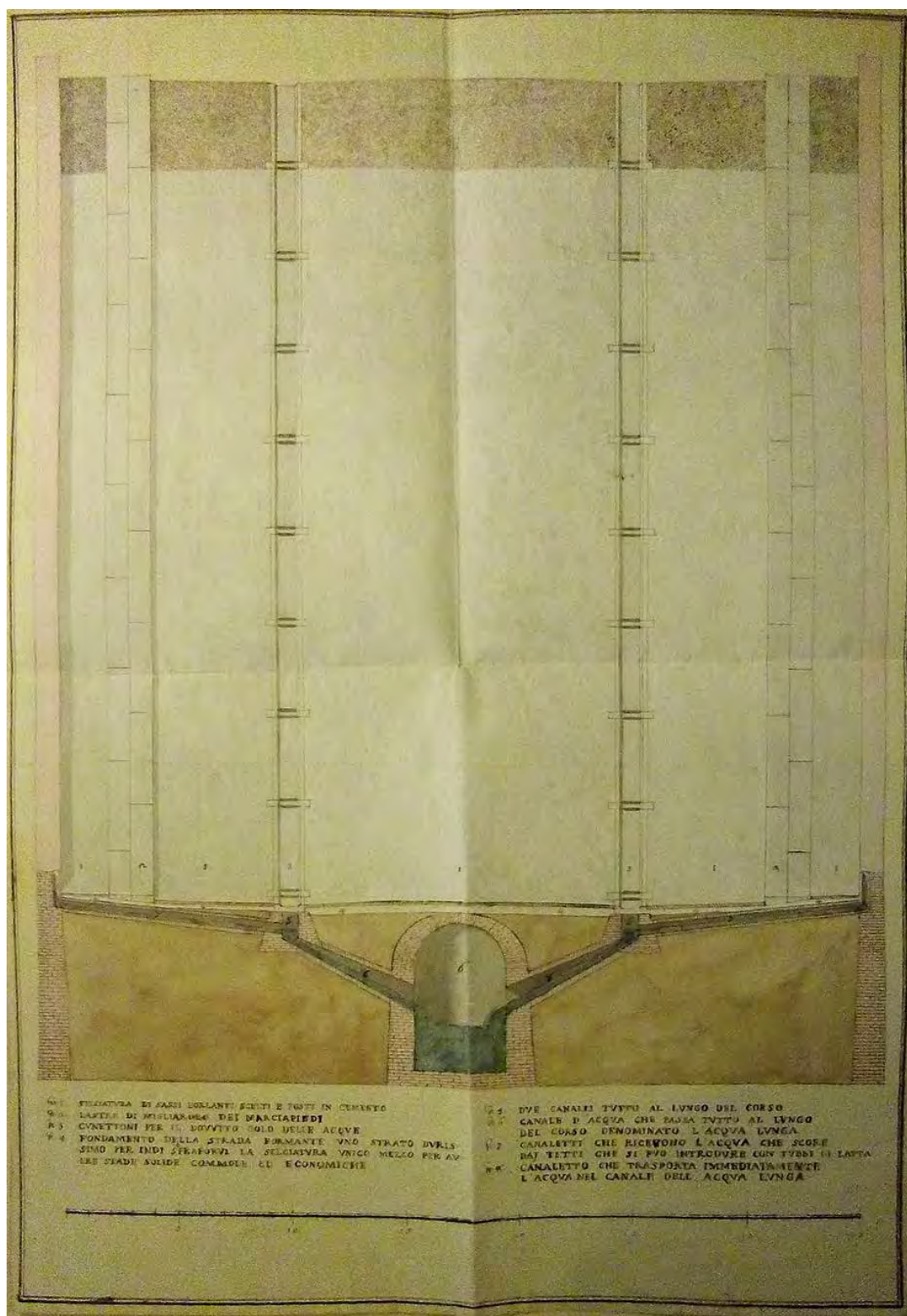
Il selciato aveva un ruolo fondamentale nell'assicurare un'ambiente cittadino decoroso, considerato già da Nicolas de La Mare, Lieutenant Général de Police a Parigi nei primi decenni del Settecento, come «il principale ornamento della città» [de La Mare 1738, 168]. Gli industriali milanesi, sensibili a tale visione, furono interessati al miglioramento della viabilità consentito dalla liberazione dal fango. Così, quando ancora nel 1806 i lavori di riattamento dello stradone di Santa Teresa e dello stradone di Sant'Agnese erano appena iniziati, discussi sin dal 1802, poi 'rettifilati' e uniti per creare l'attuale via della Moscova, Frederico Schmutz, proprietario di un cotonificio [1809, 28], notificò il 21 giugno 1806 il suo desiderio di vedere i lavori estesi fino al suo portone, offrendosi di partecipare alla spesa<sup>3</sup>.

L'interesse da parte degli imprenditori si ritrova anche nelle carte relative ai lavori eseguiti negli ultimi decenni del XVIII secolo. Un altro tessitore, Nicola Turpini, in una petizione del 15 gennaio 1788, chiese e ottenne il permesso di chiudere l'accesso al vicolo del Popolo, affinché fossero assicurate ventilazione e salubrità, così da poter installarvi una manifattura di stoffe perché «utile al Commercio, agli Abitanti, ed agli Artefici, come è quella di dare il Lustrò ad ogni genere di Stoffe senza più dipendere dalla Francia»<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> «Il faut que la Capitale du Royaume d'Italie donne aux Étrangers qui la visitent une bonne idée de l'administration chargée de diriger les travaux publics ; il faut surtout que les Milanais parcourent leurs rues avec sûreté et commodité» (Milano, Archivio di Stato, Genio Civile, B. 1622, F. lo 2).

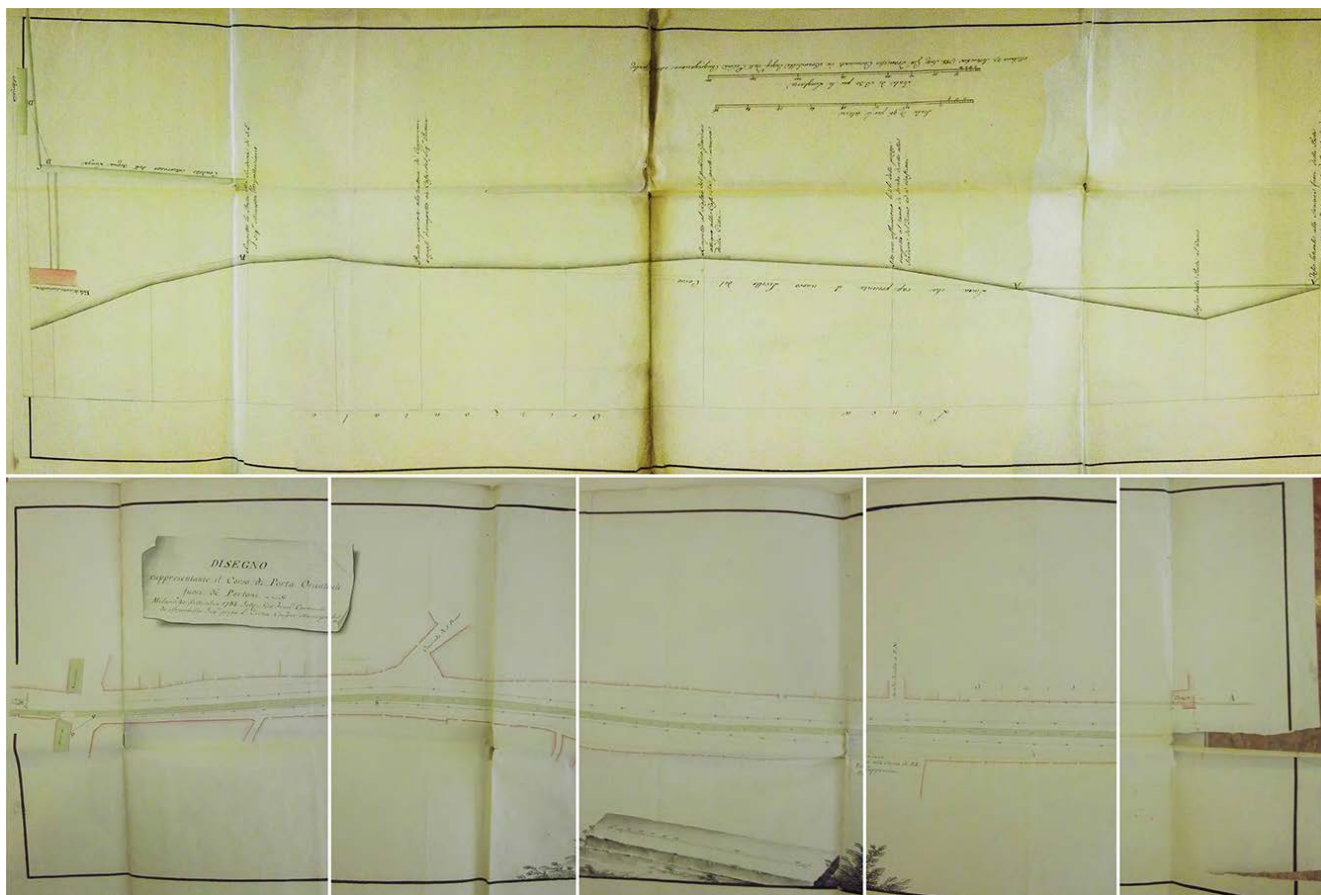
<sup>3</sup> Milano, Archivio di Stato, Genio Civile, B. 1602, F. lo 10.

<sup>4</sup> Milano, Archivio Civico Storico – Biblioteca Trivulziana, Ornato Fabbriche, I, B. 35bis.



1: Sistema proposto nel 1794 da Agostino Gerli per l'adattamento del Corso di Porta Orientale – oggi Porta Venezia – tra la Cerchia Interna dei Navigli e il Dazio. Milano, Archivio Storico Civico – Biblioteca Trivulziana, Località Milanese, B. 273, F.1o 1, fotografia dell'autore.

ROMAIN ILIOU



2: Progetto dell'Ingegnere Municipale Carminati de Brambilla nel 1788 per l'adattamento del Corso di Porta Orientale – oggi Porta Venezia – tra la Cerchia Interna dei Navigli e il Dazio, e poi ancora riproposto dallo stesso durante l'estate 1805. In alto Milano, Archivio di Stato, Genio Civile, B. 1608, F.lo 4; in basso Milano, Archivio Storico Civico – Biblioteca Trivulziana, Località Milanese, B. 273, F.lo 1, fotografie dell'autore.

## 2. Gronde e 'tombinature': principi di una nuova spazialità

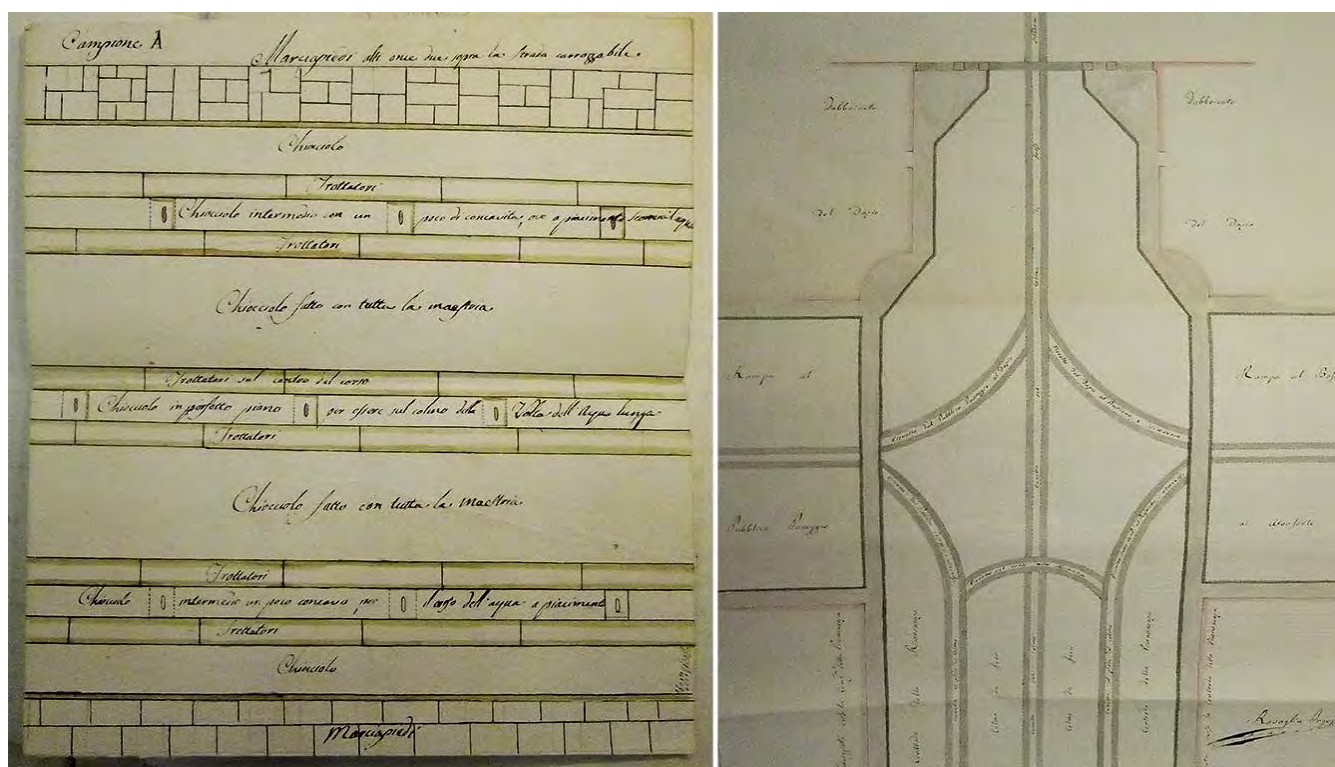
Se le piazze, nel pensiero urbano neoclassico, avevano il ruolo di serbatoio d'aria pura, i viali rettilinei ben orientati erano favorevoli a movimentare l'aria, favorendo la salubrità dell'ambiente [Barles 1999]. Tale spazialità appariva chiaramente nel disegno del Piano dei Rettifili (1808) elaborato dalla Commissione del Pubblico Ornato di Milano (1807) e poi mai realizzato [Repishti 2011, 84-85]. Restava però la necessità di trovare i mezzi necessari per rimuovere il fango nelle strade principali della nuova capitale.

Lo studio della documentazione, inclusi i progetti della seconda metà del Settecento, ha consentito di conoscere quali erano state le iniziative, le conoscenze tecniche e le limitazioni, che avevano impedito all'amministrazione cittadina, priva di un reale appoggio politico, di imporre la sua visione.

Le parole del viceré Beauharnais ricordano come il selciato milanese non fosse stato oggetto di lavori di manutenzione straordinaria sin dal 1796. Nel 1804 si pose il problema di riparare le strade in occasione dell'organizzazione delle feste nazionali [Pagano 1994, 194]. Per ordine del vicepresidente Melzi<sup>5</sup>, il Consiglio Comunale deliberò la ricostruzione del corso di Porta Riconoscenza, precedentemente Porta Orientale e oggi Porta Venezia, secondo il

<sup>5</sup> Milano, Archivio Civico Storico – Biblioteca Trivulziana, Consiglio Comunale, B. 3, F.lo 39.





3: Tipi rappresentanti la selciatura ideata dall'Ingegnere Municipale Rovaglia nell'estate 1805 per l'adattamento del Corso di Porta Orientale – oggi Porta Venezia – tra la Cerchia Interna dei Navigli e il Dazio. Milano, Archivio di Stato, Genio Civile, B. 1608, F.10 4, fotografie dell'autore. (fig. 1. Milano, Archivio Civico Storico – Biblioteca Trivulziana, Località Milanese, B. 273, F.10 1; fig. 2. Milano, Archivio di Stato, Genio Civile, B. 1608, F.10 4).

progetto dell'architetto Agostino Gerli. Il metodo costruttivo era stato ideato già nel 1788, in seguito al decreto governativo del 13 giugno 1784 di munire tutte le strade di canali sotterranei, e proposto dallo stesso Gerli nel 1794 per lo stesso corso<sup>6</sup>. Il risultato, altamente criticato dagli ingegneri sia municipali sia nazionali, quest'ultimi futuri membri del Corpo di Acque e Strade, deluse il viceré, che in una lettera del 31 ottobre 1805 al ministro dell'Interno chiese di coinvolgere gli ingegneri nazionali. Intanto era stato già dato parere favorevole ai progetti di due ingegneri municipali: Rovaglia e Carminati de Brambilla, quest'ultimo già al servizio della Città negli anni Ottanta, e che riproduceva il metodo proposto nel 1788<sup>7</sup>. Questi progetti coincidevano perlopiù con una visione piana, cartografica ed architettonica dello spazio urbano<sup>8</sup>. Il giudizio positivo, espresso nella relazione del 12 agosto 1805 da Giovanni Paradisi, futuro direttore della DGAS, manifesta un immaginario ancora condiviso con gli ingegneri e gli architetti illuministici [Picon 1988]: il «vantaggio sensibile [...] d'incassare colle dovute cautele ne' muri delle case gli opportuni tubi che portino sotterra le acque de' tetti; questi tubi potranno dirigersi a scaricare ne' condotti sotterranei, ed oltreché gioveranno a tenerli più netti, esenteranno le strade dal guasto che fanno le acque precipitando da tetti» consentendo «d'avere le strade asciutte».

### **3. Governare il fango: «Sorvegliare e punire»**

Dopo l'attivazione del «Piano stradale», con legge del 20 maggio 1806, e in osservanza delle ripetute richieste di Beauharnais al ministro dell'Interno, nuovamente espresse in una lettera del 21 gennaio 1807<sup>9</sup>, la ricostruzione delle strade milanesi venne posta sotto la supervisione diretta della DGAS. Le rimostranze del viceré riguardavano molte materie gestite dalla Municipalità, in particolare la pulizia delle strade, i contratti d'appalto e la loro esecuzione. Egli proponeva la creazione di una Prefettura di Polizia sul modello parigino, affermando che a suo parere «amministrare riguarda[va] la Municipalità; sorvegliare e punire la Prefettura di Polizia»<sup>10</sup>. I capitoli e le procedure secondo cui i progetti dovevano essere redatti dagli ingegneri municipali, prima di essere sottoposti al parere degli ingegneri in capo d'Acque e Strade, furono rielaborati da quest'ultimi. Erano richieste una planimetria e una sezione del piano stradale che dimostrassero lo stato antecedente e successivo ai lavori. Il nuovo metodo costruttivo, che riprendeva alcune delle innovazioni introdotte da Gerli, variava secondo una classificazione basata sul presunto utilizzo della strada. Il 14 febbraio 1807 Paradisi propose al ministro dell'Interno, per le strade più sollecitate, il «Doppio Selciato [...] che serve di fondamento alla strada, e che è il modo praticato dagli antichi Romani nella costruzione di quelle Regie strade, che la serie dei secoli non bastò per distruggere, è il migliore, che immaginar si possa»<sup>11</sup>; nonché l'incanalamento delle acque meteoriche perché «opportuno [...] il divisamento dei tubi incassati ne' muri per condurre le acque dai tetti ai canali di scolo» siccome ritenuto «il migliore sistema per condurre le acque, e le immondezze alle chiaviche senza che la strada non ne resti ingombra». Tale sistema fu sperimentato con decreto vicereale del 3 aprile 1807 nella ricostruzione della contrada di San Giovanni alle Case Rotte, progettata dagli ingegneri in capo Carlo Parea e Angelo Giudici e coordinata dall'ingegnere municipale Francesco Rovaglia<sup>12</sup>. Il risultato fu giudicato soddisfacente e consentì l'introduzione del nuovo metodo di attribuzione degli appalti, dei nuovi metodi costruttivi e la sistematizzazione della raccolta delle acque meteoriche<sup>13</sup>; innanzitutto lungo quelle strade che proseguivano il tracciato delle vie postali, ossia quelle che conducevano dalle porte della città a piazza Duomo, e per quelle classificate come 'frequentatissime' e 'frequentate'.

Prima dell'approvazione da parte del viceré del piano definitivo, vi furono diverse polemiche circa l'introduzione del doppio selciato, a causa dell'incremento delle spese a carico dello Stato in occasione dell'adattamento della strada dalla centrale Piazza de' Mercanti fino al Dazio di Porta Comasina (attuale Porta Garibaldi), sollevate dal prefetto d'Olona in una lettera rivolta alla DGAS il 27 ottobre 1807, a partire da una perizia redatta dall'ingegnere municipale Rovaglia<sup>14</sup>. Gli ingegneri Parea e Giudici si difesero in una relazione del 17 novembre 1807, sostenuti dal parere favorevole dell'ispettore generale Domenico Coccoli (parere del 30 novembre 1807) a proposito sia della doppia selciatura sia dell'incanalamento delle pluviali, attribuendo i difetti dei lavori eseguiti e dei materiali impiegati all'appaltatore.

Altri inconvenienti nell'inverno 1807-1808 suscitarono ulteriori dubbi del prefetto sulla convenienza di una spesa incrementata a fronte di un risultato scarso, come per la strada che porta lungo il Foro Bonaparte al Dazio di Porta Tenaglia.

<sup>9</sup> Milano, Archivio di Stato, Atti di Governo, Uffici Civici, B. 132, F.lo unico.

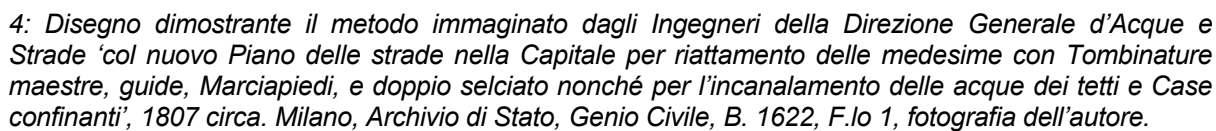
<sup>10</sup> «En général, administrer est du fait de la Municipalité; surveiller et punir du fait de la Préfecture de Police».

<sup>11</sup> Milano, Archivio di Stato, Genio Civile, B. 1622, F.lo 1.

<sup>12</sup> Milano, Archivio di Stato, Genio Civile, B. 1617, F.lo 2.

<sup>13</sup> Fig. 4.

<sup>14</sup> Milano, Archivio di Stato, Genio Civile, B. 1713, F.lo 13.





ROMAIN ILIOU



5: Profilo eseguito dall'Ingegnere Municipale Clerici del progetto di adattamento del Vicolo di S. Sempliciano, dopo richiesta fatta dal Proprietario Giovanni Crivelli della Casa N° 1998 'per determinare il livello della soglia da porsi alla porta della sua Nuova Fabbrica', 18 aprile 1839. Milano, Archivio Civico Storico – Biblioteca Trivulziana, Ornato Fabbriche, I, B. 89, F.lo. Crivelli Civico N°1998, fotografia dell'autore.

In una relazione dell'8 aprile 1808, anche a seguito delle rimozioni di sua altezza imperiale, l'ispettore generale Simone Stratico lodò i provvedimenti ideati da Parea e Giudici criticando le perizie dell'ingegnere Rovaglia e la sua direzione dei lavori eseguiti dagli appaltatori. Di conseguenza, il 14 settembre 1808, il podestà sospese Rovaglia, perché la DGAS aveva stabilito che «nella costruzione delle Strade di San Marcellino, e del Foro Bonaparte si [erano] rilevate delle gravi, e sostanziale mancanze» per cui veniva compromesso «il pubblico interesse». Infatti, Rovaglia non aveva osservato l'ordine del viceré secondo cui le strade interne dovevano «indispensabilmente essere costrutte secondo il Campione di San Giovanni alle Case Rotte». L'amministrazione municipale si ritrova tutelata e controllata dagli ingegneri in capo della DGAS: tramite il fabbisogno di assicurare un selciato asciutto e la conseguente sorveglianza panottica degli appaltatori e degli ingegneri municipali, il nuovo potere amministrativo moderno esercita la sua autorità centrale di polizia sugli abitanti e sugli edifici della capitale.

### Conclusioni: l'omogeneizzazione dello spazio urbano, il traguardo della città palinsesto?

Il decreto dell'11 agosto 1808 per le strade 'frequentate' costrinse i proprietari frontisti a far costruire a loro spese «i tubi per l'incanalamento delle acque nella forma però, e nell'intervallo di tempo, che verrà loro prescritto»<sup>15</sup>. Il generalizzarsi di un nuovo modo di costruire si diffuse tra gli edifici sia privati sia pubblici. In una relazione di Parea alla DGAS, il 12 agosto 1808, venne ipotizzato l'incanalamento delle acque meteoriche lungo le facciate del Duomo in occasione del riattamento della Corsia dei Servi, l'attuale corso Vittorio Emanuele II, ma il progetto fu abbandonato per motivi tecnici ed estetici<sup>16</sup>. Il Palazzo Reale, invece, venne dotato di gronde nel 1813 in occasione del riattamento nella Contrada de' Rastrelli<sup>17</sup>.

La nuova 'tombinatura' si aggiunse all'antico sistema di canali sotterranei e di rogge i cui limiti di capienza erano stati evidenziati: nella Contrada di San Giovanni alle Case Rotte fu necessario ricostruire la 'tombinatura', allargandola e abbassandola, in modo da far defluire la maggior parte delle acque che si accumulavano, come espresso in una relazione di Parea e Giudici del 1° agosto 1807<sup>18</sup>. Nel 1810, l'ingegnere Carlo Gianella chiese un rilievo idrografico dell'intera Milano da elaborare sulla base della planimetria degli astronomi di Brera<sup>19</sup>, così da programmare la ricostruzione delle 'tombinature' in base alla progressione

<sup>15</sup> Milano, Archivio di Stato, Genio Civile, B. 1622, F.lo 5.

<sup>16</sup> Milano, Archivio di Stato, Genio Civile, B. 1604, F.lo 2.

<sup>17</sup> Milano, Archivio di Stato, Genio Civile, B. 3133, F.lo unico.

<sup>18</sup> Milano, Archivio di Stato, Genio Civile, B. 1617, F.lo 2.

<sup>19</sup> Milano, Archivio di Stato, Genio Civile, B. 1619, F.lo 3.

della selciatura. Ciò dette luogo a una lenta riforma degli usi tradizionali della risorsa idrica preannunciando la futura classificazione in acque bianche, grigie e nere. Così col riattamento del corso di Porta Comasina, nel 1809, Carlo Righetti, ingegnere delegato della Congregazione del Seveso, propose di derivare nella nuova 'tombinatura' le acque dell'omonima roggia per sottrarla agli ortolani e migliorarne il deflusso<sup>20</sup>. Parallelamente, l'introduzione di nuove manifatture chimiche (legge del 16 gennaio 1811 sugli stabilimenti insalubri) secondo il modello della normativa francese del 15 ottobre 1810 – favorevole alle attività inquinanti [Jarrige, Le Roux 2017, 92-97] – generò un inedito inquinamento delle acque cittadine, aggravando l'obsolescenza dell'antico sistema idrico, il quale, benché ancora in vigore all'inizio del Risorgimento [Bignami-Sormani 1868], era ormai del tutto invisibile in quanto disperso nella moderna fognatura sotterranea [Poggi 1893, tav. 34].

In questo modo, la città industriale dell'Ottocento rielabora tutto il costruito, antico e moderno, verticale e orizzontale, visibile e invisibile, solido e liquido. Il rifacimento del selciato costituisce il fulcro di una nuova normatività derivata dall'esigenza di far defluire le acque, inserendosi così nel palinsesto cittadino, appropriandosi delle facciate dei palazzi, a sostegno di una rivoluzione nella circolazione e nella salubrità dello spazio urbano. L'incanalamento delle pluviali nelle 'tombinature', tanto lodate da Stendhal [Pillepich 2001, 205], divenne il modello di riferimento per tutte le nuove costruzioni (fig. 5), talvolta richiesto in anticipo dagli stessi proprietari<sup>21</sup>. Nella veste di moderni Prometei, gli ingegneri della DGAS coprirono gli edifici di Milano con un'uniforme e capillare pelle impermeabile, attivando un nuovo metabolismo nel 'ventre della città' dal quale i successivi ingegneri igienisti della fine dell'Ottocento si mossero per risanarne la superficie, in una lotta permanente per la salubrità dello spazio urbano [Lembi 2007, 222].

## Bibliografia

- BARLES, S. (1999). *La ville délétère: médecins et ingénieurs dans l'espace urbain XVIIIe – XIXe siècles*, Seyssel, Editions Champ Vallon.
- BIAGGI, G. (1850). *Gride, Regolamenti, Tasse e Tariffe Diverse tuttora in vigore alla Congregazione Municipale per uso de' Possidenti, negozianti, esercenti, appaltatori, privati, ec. Ec. Della Regia Città di Milano*, Milano, Alessandro Lombardi.
- BIGNAMI-SORMANI, E. (1868). *I canali nella città di Milano, Considerazioni e Proposte*, Milano, Zanetti.
- CASTELLANO, A. (1987). *Il Corpo di Acque e Strade del Regno italico: la formazione di una burocrazia statale moderna*, in *Civiltà di Lombardia*, vol. IV, *La Lombardia delle riforme*, a cura di A. Castellano, Milano, Electa, pp. 45-64.
- CHOAY, F. (1994). *Le règne de l'urbain et la mort de la ville*, in *La ville, art et architecture en Europe, 1870-1993*, sous la direction de J. Dethier, A. Guiheux, Paris, Centre Georges Pompidou, pp. 26-35.
- DE LA MARRE, N. (1738). *Traité de la Police, Tome IV. De la Voirie*, Parigi, Jean & Pierre Cot.
- ILIOU, R. (in corso di stampa). *Il sepolcro delle acque: da risorsa a ostacolo per la costituzione di uno spazio urbano "moderno"*, in *La città globale – La condizione urbana come fenomeno pervasivo* (Atti del Convegno), a cura di M. Pretelli, I. Tolic, R. Tamborrino, Bologna, AISU coll. «Insights».
- INGOLD, A. (2003). *Négocier la ville. Projet urbain, société et fascisme à Milan*, Paris-Roma, Ecole Française de Rome.
- LEMBI, P. (2007). *Il fiume sommerso: Milano, le acque, gli abitanti*, Milano, Jaca Book.
- PAGANO, E. (1994). *Il comune di Milano nell'età napoleonica: 1800-1814*, Milano, Vita e Pensiero.
- PICON, A. (1988). *Architectes et Ingénieurs au siècle des Lumières*, Marseille, Parenthèses.
- PILLEPICH, A. (2001). *Milan, capitale napoléonienne. 1800-1814*, Paris, Lettrage.
- POGGI, F. (1893). *La fognatura di Milano*, in «Il Politecnico», XXV, pp. 676-692.

<sup>20</sup> Milano, Archivio Civico Storico – Biblioteca Trivulziana, Acque, I, Seveso, B. 26, F.10 10.

<sup>21</sup> Milano, Archivio Civico Storico – Biblioteca Trivulziana, Ornato Fabbriche, I, B. 89, F.10. Crivelli Civico N. 1998.



ROMAIN ILIOU

REPISHTI, F. (2011). *Milano napoleonica. Luigi Canonica e la città*, in *Luigi Canonica. Architetto di utilità pubblica e privata*, a cura di L. Tedeschi, F. Repishti, Mendrisio – Milano, Mendrisio Academy Press – Silvana Editoriale, pp. 63-100.

RICCI, G. (1987). *Milano: la regola e la città*, in *Civiltà di Lombardia, IV, La Lombardia delle riforme*, a cura di A. Castellano, Milano, Electa, pp. 183-208.

TAGLISACCHI, G. (1887). *Sul miglior sistema di fognatura per la città di Milano*, in «Il Politecnico», XIX, pp. 704-724. *Processo verbale della distribuzione de' premi, con rapporto della Commissione Centrale ed analogo discorso di S.E. il Ministro dell'Interno* (1809). Milano, Stamperia Reale.

#### **Fonti archivistiche**

Milano, Archivio di Stato, Genio Civile, B. 1622, F.lo 5.

Milano, Archivio di Stato, Genio Civile, B. 1604, F.lo 2.

Milano, Archivio di Stato, Genio Civile, B. 3133, F.lo unico.

Milano, Archivio di Stato, Genio Civile, B. 1617, F.lo 2.

Milano, Archivio di Stato, Genio Civile, B. 1619, F.lo 3.

Milano, Archivio di Stato, Atti di Governo, Uffici Civici, B. 132, F.lo unico.

Milano, Archivio di Stato, Genio Civile, B. 1622, F.lo 1.

Milano, Archivio di Stato, Genio Civile, B. 1617, F.lo 2.

Milano, Archivio di Stato, Genio Civile, B. 1713, F.lo 13.

Milano, Archivio Civico Storico – Biblioteca Trivulziana, Consiglio Comunale, B. 3, F.lo 39.

*Mura violate: la distruzione dei circuiti fortificati nelle città italiane tra XIX e XX secolo*  
*Usurped walls: the destruction of the fortified circuits in Italian cities, between the 19th and 20th centuries*

ENRICA PETRUCCI\*, RENZO CHIOVELLI\*\*

\*Università di Camerino

\*\*Sapienza Università di Roma

### Abstract

*Nel corso del XVIII e maggiormente nel XIX secolo, larghi tratti delle mura di fortificazione vengono modificati o abbattuti, lasciando come segno tangibile della memoria solo alcuni frammenti significativi. Tali interventi sono legati a varie esigenze: nella fase di maggiore distruzione delle mura urbane, le motivazioni sono connesse al miglioramento della circolazione urbana e alla creazione di nuove aree per i quartieri di espansione. Per molti centri, i documenti d'archivio e le immagini storiche consentono di verificare le modalità di attuazione del rapido processo di trasformazione. Fra gli esempi, è approfondito quello di Senigallia. La città, nonostante le trasformazioni subite negli ultimi due secoli e i pesanti danni arrecati dal terremoto del 1930, conserva l'impronta delle fortificazioni cinque-settecentesche, seppure ampiamente modificate, distrutte per larghi tratti o inglobate nelle nuove costruzioni.*

*During eighteenth and nineteenth century, large sections of the defensive walls were modified or demolished, leaving only some significant fragments of the walls as a tangible sign of memory. These interventions are linked to various needs: in the phase of greatest destruction of the urban walls, the motivations are connected to the improvement of urban circulation and the creation of new areas for the expansion neighborhoods. For many centers, the archival documents and the historical images allow to verify the methods of the rapid transformation process. In particular, Senigallia has been investigated. This city, despite the transformations of the last two centuries and the heavy damage by the 1930 earthquake, retains the imprint of the sixteenth-eighteenth century fortifications, that have been extensively modified, destroyed in large sections or incorporated in new constructions.*

### Keywords

trasformazione, demolizione, innovazione.

*transformation, demolition, innovation.*

### Introduzione

Il contributo propone una rilettura delle trasformazioni che hanno interessato, nel corso del XVIII e XIX secolo, le fortificazioni di molte città italiane, coinvolgendo (spesso demolendoli) gli antichi manufatti in rapidi processi di crescita urbana. L'identità delle città, quasi sempre, si appoggia alla stratificazione storica conservatasi nel paesaggio urbano vivente da secoli e sovente s'impenna sui monumenti più significativi, i cui valori vengono continuamente modificati e reinventati all'interno dei processi di rinnovamento. Tuttavia, l'esperienza urbanistica a partire dalla fine del XVIII secolo in poi, ha dimostrato come alcune tipologie di beni monumentali, persa la loro funzione originaria, non sono stati in grado di inserirsi in una nuova dimensione urbana e non costituendo più riferimento per la comunità, sono stati demoliti o fortemente modificati. A

seguito di tali processi di trasformazione, molti centri hanno perso la propria identità di 'città murata'. La ricerca delle fonti d'archivio ha restituito un interessante spaccato degli interventi che hanno interessato le mura e che per brevità non potranno essere trascritti.

Fra gli esempi, è particolare interessante cogliere la complessità che caratterizza l'evoluzione delle vicende urbane di molte città italiane, fra cui Senigallia, nella regione Marche, segnata da evidenti modificazioni nella perimetrazione muraria della città antica. Qui si è generato nei secoli, un interessante confronto fra la comunità cittadina e il sito naturale, connotato dalla posizione litoranea e dalla presenza del fiume, a cui si associano particolari condizioni socio-economiche. Questo rapporto ha determinato un multiforme intreccio di relazioni verticali e orizzontali, destinate a modellare la trama urbana, fino all'attuale conformazione. Una rilettura delle trasformazioni che le mura urbane hanno subito nel tempo, consente di identificarne le testimonianze materiali, ancora visibili; esse possono tornare a costituire un sistema rappresentativo attraverso un sapiente e misurato intervento di valorizzazione.

### **1. La distruzione dei circuiti fortificati nelle città italiane**

Il tema della città e delle sue mura risponde pienamente alle odierne tendenze storiografiche e alle più consone metodologie di lettura basate sulle fonti. Come osservano vari autori, il processo di demolizione e riutilizzo del sistema di fortificazioni presenta delle sfumature e delle differenze che sono da mettere in relazione con il contesto analizzato [Zucconi 2004, 454].

La città nuova dell'Ottocento europeo si fonda su canoni estetici e funzionali; la modernità si sovrappone alle strutture urbanistiche più antiche e richiede impegnative opere di progettazione e complessi processi di esecuzione. Solo con meditate intese tra le volontà politiche e i progettisti è possibile demolire parti della città storica a iniziare dalle mura, per poi coinvolgere le principali strade in opere di allineamento e allargamento, fino a concepire nuovi viali da aprire mediante sventramenti nel pieno del tessuto edilizio preesistente [de Seta 1989, 55-60].

I primi interventi, riguardanti la demolizione delle mura di fortificazione si erano registrati nel XVIII secolo ma si intensificano nel corso dell'Ottocento. Numerosi tratti della cinta muraria, avendo perduto la funzione di presidio a difesa della città, vengono alterati secondo modalità difficilmente catalogabili, legate a vari fattori, fra cui l'aumento della popolazione urbana e la conseguente necessità di edificare nuovi spazi al di fuori del recinto, per diminuire la densità edilizia ed evitare l'insorgere di fenomeni di degrado e gravi patologie. Possiamo, pertanto, individuare una prima fase tra il 1750 e il 1860, in cui le mura sono cedute ai privati e trasformate in residenze, o demolite, in alcuni tratti, per necessità di ampliamento e modernizzazione del nucleo urbano [Cadinu 2011, 199-208]. Nella seconda fase tra il 1860 e i primi anni del 1900, si avvia un esteso programma di demolizioni, cambiando definitivamente il volto delle città [Oteri 2012, 5-28].

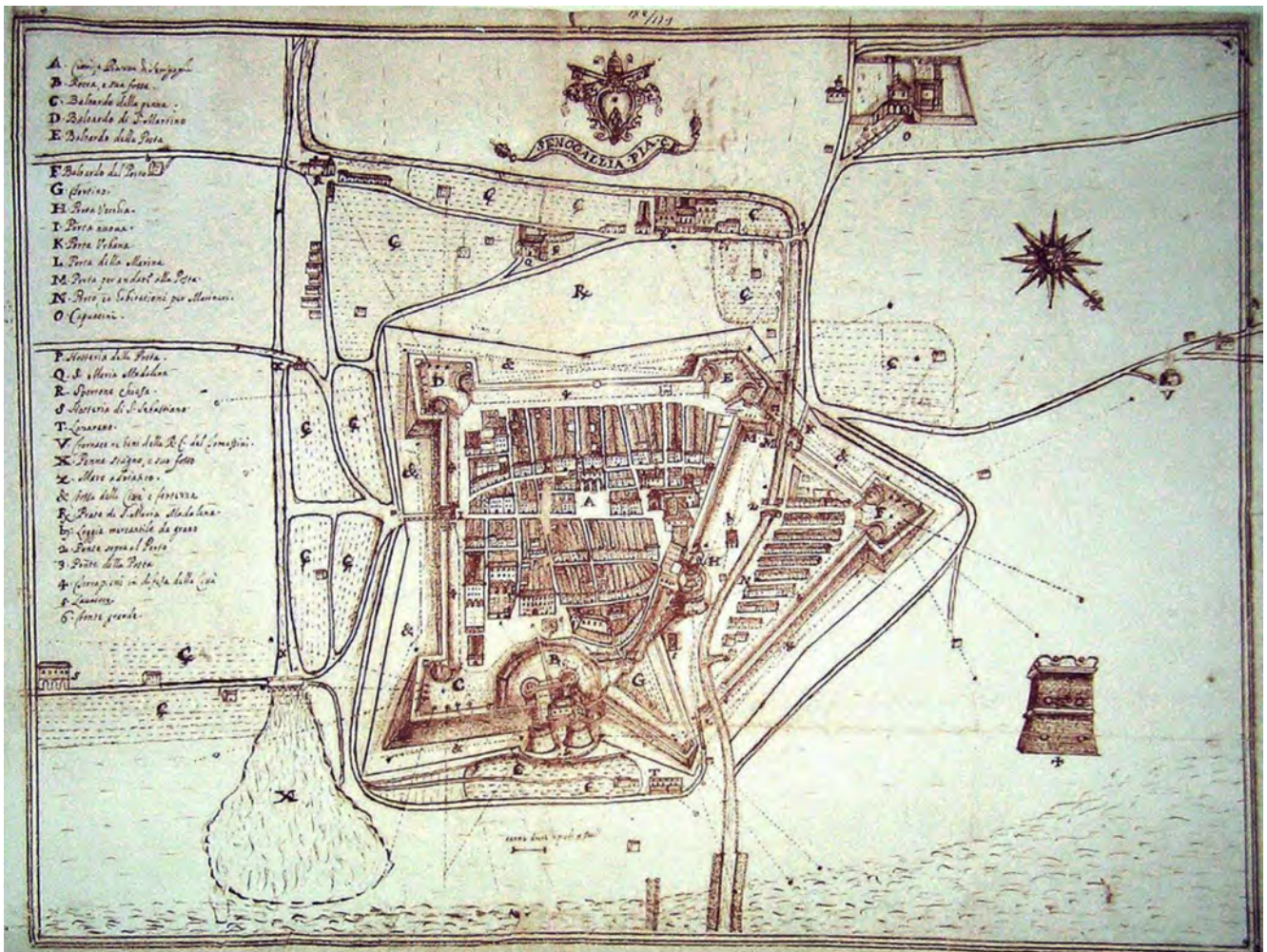
Nei centri fortificati, dello Stato Pontificio, caratterizzati dalla presenza di un circuito che, seppure modificatosi nei secoli per esigenze di difesa, rappresenta ancora un forte segno d'identità urbana, gli interventi si presentano particolarmente distruttivi. Nella prima metà del XIX secolo gli interventi saranno ancora più decisi, proponendo importanti sventramenti nell'ambito dei piani di risanamento. Sulla scia delle nuove teorie igieniste si interviene su tutte quelle zone che sono ritenute malsane. Sotto questo punto di vista la cinta fortificata rappresenta il primo ostacolo da eliminare, in quanto le aree adiacenti sono ritenute particolarmente insalubri [Lodrin 2009, 49-83]. Tuttavia, nella successiva metà del secolo, emerge un nuovo interesse, via via crescente, nei confronti della cinta murata di origini medievali, trasformata nei secoli successivi per esigenze di difesa. Questo nuovo interesse può essere collegato ai principi ispiratori della nuova cultura urbana fra cui la razionalizzazione

e la misurazione dello spazio, ovvero la tenace ricerca di un'unità geometrica, di un criterio formalizzato di analisi della forma urbana, estremamente complessa e storicamente stratificata. La città viene scomposta e ricomposta nei suoi elementi rappresentativi e funzionali, al fine di avvicinarne la morfologia a un'ideale organizzazione razionale, che era quella della città antica. Nel corso della prima metà del XIX secolo, carteggi, in parte inediti, metteranno in risalto il ruolo degli organi di tutela, in particolare delle neonate Soprintendenze, che tenteranno di avviare un processo di salvaguardia e valorizzazione di ciò che rimane degli antichi sistemi di fortificazione<sup>1</sup>. La vicenda delle città marchigiane (piccoli e grandi centri) è paradigmatica per illustrare i processi che hanno interessato le mura difensive [Covini 1988, 135-140; De Florentiis 1985, 47-50; Trolio 2005, 43-50].

## 2. Il caso studio: evoluzioni delle fortificazioni di Senigallia

Le trasformazioni della città di Senigallia sono legate a quelle del suo complesso sistema di fortificazioni che, fin dalle epoche più remote, ha contribuito alla sua difesa [Polverari 1979, 14-24; Villani 2020, 47-50]. Nella seconda metà del Quattrocento, sotto il governo di Sigismondo Malatesta, Senigallia aveva avuto, dopo secoli, una nuova cinta muraria, concepita secondo le caratteristiche difensive dell'epoca. Questa fortificazione, secondo alcuni storici, fu costruita con rapidità e con una certa approssimazione, non riuscendo a essere conclusa dallo stesso Malatesta per la sua morte prematura. Dopo di lui, Giovanni della Rovere completò e perfezionò il lavoro già avviato. Furono rinforzate le mura lungo il fiume Misa e lato nord con una nuova cortina scarpata per il torrione circolare; tra il 1480 e il 1481, fu radicalmente modificata la preesistente 'rocchetta' albornoziana – malatestiana, foderando i quattro torrioni quadrangolari con torrioni circolari scarpati [Anselmi 1990, 83-97]. La rocca Roveresca è sicuramente la testimonianza più evidente del programma di ricostruzione perseguito da Giovanni della Rovere fino alla sua morte avvenuta nel 1501. Qualche anno dopo Senigallia, insieme a Pesaro, entrerà a far parte del Ducato di Urbino. Il duca Francesco Maria I della Rovere (1490-1538) sin dal 1513, ritenendo inadeguata la cinta muraria esistente, ne promuove un aggiornamento secondo i nuovi canoni dell'architettura militare del Cinquecento. In quegli anni, Francesco Maria I, in qualità di capitano generale della Repubblica Veneta, aveva acquisito competenze in materia per aver condotto un'intensa attività d'ispezione delle fortezze dello Stato; durante questa attività aveva avuto modo di collaborare con molti ingegneri militari tra cui Pier Francesco dei Fiorenzuoli, da Viterbo, cui decise di affidare la progettazione delle nuove mura di Pesaro e Senigallia [Raggi 2009, 71-93]. Dei suoi studi per Senigallia, si ha testimonianza nella lettera scritta da Michele Sanmicheli, datata 8 marzo 1541; la missiva diretta a Guidobaldo II della Rovere è accompagnata da una cronistoria delle precedenti proposte e illustra il dibattito sviluppatosi intorno a esse. La cinta muraria di Senigallia sarà modificata a partire dalla metà del XVI secolo (1546): verranno abbattuti i lati sud e est della cinta malatestiana, merlata, incompleta e insufficiente per la difesa della città; al loro posto, saranno realizzati due lati di mura scarpate, rettilinee, con ai vertici tre bastioni. Verso il fiume viene mantenuta la cinta malatestiana ma la difesa è rafforzata da un nuovo baluardo, al di là del fiume Misa, mentre tra la Rocca Roveresca e il porto, si costruisce il 'Fortino' per una maggiore protezione verso il mare [Raggi 2004, 109-134].

<sup>1</sup> Archivio di Stato di Ancona (d'ora in poi ASAn), Soprintendenza ai monumenti delle Marche, 1886 – 2002, Tutela, Buste varie per Comune, contengono i carteggi relativi a interventi di restauro delle mura castellane, torrioni e porte; Senigallia, *Mura castellane e Porta Mazzini, Richiesta di abbattimento di alcuni tratti di mura*, 1914-1915, B. 45; *Restauri alle mura, rifacimenti e interventi diversi agli edifici adiacenti*, 1926, B. 85.



1: Anonimo, *Senigallia Pia*, Archivio Segreto Vaticano, *Piante e Carte Geografiche*, 1664 ([https://senigallia.openmunicipio.it/media/attached\\_documents/20150414/0003\\_0\\_-relazione.pdf](https://senigallia.openmunicipio.it/media/attached_documents/20150414/0003_0_-relazione.pdf), f.33).

### 3. I processi di trasformazione urbana e la modifica delle mura

Le trasformazioni urbanistiche del XVI secolo, contestualmente alla stabilità politica, portarono la città verso un'importante crescita economica che continuerà anche nel secolo successivo; da quel periodo la città si amplierà fuori dai confini segnati dalla linea delle fortificazioni per consentire di realizzare nuove strutture insediative. All'esterno della città i primi insediamenti immediatamente fuori le mura si configurano già dal XVII secolo secondo un'edificazione continua e compatta lungo le principali vie di accesso alla città.

Nel corso dei secoli questo rafforzamento del margine edificato diviene via via sempre più 'spesso' e più articolato ma non assume mai, in fondo, il carattere di sistema architettonico autonomo o alternativo alla città; in altri termini il lento configurarsi dei borghi tende sempre a sottolineare l'importanza del fenomeno del perimetro murario come indiscussa definizione di un dentro e di un fuori (fig. 1).

Uno fra i più pregevoli resoconti sugli impianti difensivi dello Stato Pontificio alla fine del XVII secolo è contenuto in un *Resoconto* sullo stato delle piazzeforti adriatiche pontificie redatta a fine Seicento dal commissario delle Armi mons. Marcello D'Aste [Bertini 2018, 7, 15-22]. Viene illustrata la situazione della città di Senigallia, evidenziando che essa dispone di una Fortezza



«situata sul mare e guarda il canale del porto» e «è armata con dieci pezzi di cannoni di ogni genere. La ragguardevole dotazione di armi e munizioni conta centinaia di moschetti, migliaia di palle da cannone e da moschetto, vari barili di polvere da sparo. Oltre alla Fortezza, la città è rafforzata da ventidue cannoni, disposti intorno alle mura e governati da una Compagnia di trecento bombardieri. A essa si aggiungono, all'occorrenza, cioè al momento di affrontare il nemico, una Compagnia di Soldati di Soccorso composta di ben duecento militari e un'altra di cinquanta uomini sotto il comando del Castellano»<sup>2</sup> [Gibelli *et al* 1888, 33-36].

L'impianto pentagonale della città all'interno delle mura roveresche, rimasto immutato per circa due secoli, fu modificato da una serie di interventi urbanistici voluti da papa Benedetto XIV, a partire dal 1746. Durante tale periodo, diverse realtà urbane intrapresero azioni di modernizzazione delle proprie infrastrutture e a distinguersi furono soprattutto le comunità adriatiche, che avviarono numerose opere a *usum publicum*, necessarie al rilancio dei commerci soprattutto marittimi. Infatti, attraverso una costante azione di rinnovamento – basata su un serrato confronto fra istituzioni romane e locali – le amministrazioni tenderanno nel corso del Settecento di modernizzare i centri marchigiani, attraverso l'intervento di una schiera di ingegneri e architetti, come Cornelio Meyer, Eustachio Manfredi, Pietro Paolo Gabus, Romualdo Valeriani, Antonio Felice Facci, Gian Francesco Buonamici, Carlo Marchionni, Carlo Murena, Virginio Bracci, Sante Vichi che svolgeranno un ruolo centrale nella progettazione di nuove infrastrutture. Fra le città marchigiane, Senigallia occupa un ruolo cruciale all'interno delle politiche commerciali dello Stato Pontificio, sia per gli scambi internazionali sul Mar Adriatico sia per la fiera franca: un appuntamento annuale il cui successo portò a uno sviluppo eccezionale della marineria, tradottosi nel XVIII secolo in un duplice ampliamento dei confini del suo abitato. Tuttavia, la lenta e inesorabile decadenza dell'autorità papale e l'arretratezza di una nazione ancora arretrata sul piano industriale ne limitarono le potenzialità.

La prima radicale trasformazione ebbe inizio il 13 agosto 1746 con l'edificazione dei portici Ercolani. Il programma dei lavori stabilito dal chirografo papale prevedeva la creazione di un asse stradale, previo abbattimento di una spina di abitazioni costituito dal prolungamento della strada del Corso, al di là del fiume nella zona Porto, il collegamento con il quartiere per mezzo di un nuovo ponte levatoio in legno e l'edificazione di un nuovo accesso alla città, da attuare attraverso la demolizione di un tratto della cortina muraria. I lavori annullarono definitivamente il sistema difensivo lungo il fiume che la città aveva mantenuto per secoli. Il primo tratto del porticato fu edificato sulle fondamenta del complesso costituito dalla porta Vecchia e dall'adiacente torrione di San Giovanni. Gli altri due tratti della struttura porticata furono realizzati a ridosso della cortina muraria malatestiana: per i passaggi sul lungofiume furono eseguiti due tagli nelle mura rispettivamente in corrispondenza del Corso e di via del Sacro Monte.

Il nuovo accesso alla città fu coronato dalla costruzione di una porta inaugurata il 3 gennaio 1751 a conclusione della prima fase dei lavori di ampliamento della città. La Porta era denominata Lambertina in onore di Benedetto XIV (Prospero Lambertini, 1675-1758) che aveva promosso il piano di rinnovamento urbano di Senigallia. Inserita in un tratto delle mura roveresche a nord-ovest della città, la porta fu concepita sia in termini funzionali sia scenografici; fu collocata, infatti, come fondale al termine del principale asse viario cittadino, il Corso che, prolungato oltre il fiume nella nuova *Strada Grande*, univa le due parti di città con un unico asse di attraversamento. Una nuova fase di lavori, fu promossa qualche anno dopo

<sup>2</sup> *Disegni e descrizioni delle fortezze, e piazze d'armi artiglierie, armi munizioni da guerra soldati bombardieri pagati milizie scelte di cavalleria, e fanteria dello Stato Ecclesiastico* è stato edito in 'copia esatta' e in soli 120 esemplari nel 1888 a cura di G. Gibelli, G. Brunamonti, C. Danesi, con il titolo di *Forze e fortezze pontificie alla fine del secolo decimosettimo*.

da un nuovo chirografo di Benedetto XIV. Si prevedeva l'allargamento della porzione occidentale delle mura per includere l'area dei 'prati della Maddalena' e l'abbattimento del bastione San Filippo e di porta Fagiola, per prolungare verso ovest i portici. Inoltre, per mettere in comunicazione la città vecchia con la nuova zona ampliata e con la strada del canale (lungofiume) si prevedeva di demolire ampi tratti delle mura. Dopo avere scartato una prima proposta, si decise che il lato ovest sarebbe stato idoneo a ospitare l'espansione della città anche se ciò avrebbe comportato il raddrizzamento dell'alveo del fiume Misa che all'epoca formava un'ansa nell'area, denominata 'prati della Maddalena'. L'eliminazione dell'ansa era inevitabile per attuare l'espansione a ovest, attraverso la creazione di lotti edificabili regolari. Il perseguimento dell'ambiziosa soluzione coincideva anche con l'ottimizzazione del porto-canale sia per migliorarne la navigabilità, sia per evitare il pericolo delle inondazioni. Contestualmente alla discussione sulle scelte da adottare per il raddrizzamento del fiume Misa, proseguirono gli incarichi per la realizzazione dei nuovi lotti edificabili. Il 7 aprile 1758 fu sottoscritto il contratto per i lavori di ampliamento della città: nel 1759 si dovette demolire nella totalità il baluardo di San Filippo e l'annessa porta Fagiola e per collegare i nuovi lotti edificati con quelli esistenti all'interno del vecchio perimetro murario si dovette effettuare un adeguato numero di varchi sul lato ovest delle mura cinquecentesche.

L'espansione della città prevedeva, anche, la realizzazione di un nuovo recinto murario. Per far ciò i progettisti realizzarono sul lato occidentale una cortina parallela al nuovo andamento assunto dal fiume, rinforzata ai due estremi da baluardi, uno ad angolo ottuso e l'altro ad angolo acuto. I baluardi e le mura furono realizzati con le stesse caratteristiche, ormai consolidate, dell'architettura militare cinquecentesca, ossia con contrafforti e terrapieni. Nel congiungersi con le cortine cinquecentesche esistenti, e consentire l'innesto del tratto delle nuove mura con le preesistenti, l'esecuzione prevedeva la demolizione, seppure parziale del baluardo di San Martino. Tra il 1758 e il 1760 viene realizzata porta Colonna, a metà del nuovo tratto di cortina difensiva, in asse con la Strada Nuova. I cambiamenti del tessuto urbano porteranno a una serie di modifiche nella gerarchia delle strade urbane e culmineranno con la demolizione del ponte della Posta per realizzarne uno nuovo più a valle.

Alla fine del Settecento, lo slancio edilizio subisce un rallentamento a causa della lenta ma inesorabile crisi economica. Nel tentativo di arginare il declino della città, nella prima metà del XIX secolo viene acquistato dal Comune il teatro condominiale, situato all'interno del baluardo di San Martino sin dal XVIII secolo, allo scopo di ingrandirlo per consentire l'inaugurazione di una stagione teatrale di ampio respiro. Questo evento è il primo a decretare una nuova politica urbana, orientata alla modifica delle aree che da sempre erano state destinate alla difesa e che avevano ormai definitivamente perso la loro funzione.

La seconda fase di trasformazione del recinto fortificato coincide con il processo di modernizzazione delle città italiane nel corso del XIX secolo. Le principali modifiche riguarderanno l'espansione oltre le antiche fortificazioni, il diradamento del tessuto urbano, e la costruzione di nuove abitazioni.

Agli inizi dell'Ottocento, vengono intrapresi alcuni lavori di ammodernamento della città e dei suoi principali servizi, realizzando interessanti architetture capaci di imprimerle un volto nuovo [Benincampi 2019, 37-50]. Anche il sistema viario è ridisegnato, impostando un asse pressoché rettilineo, esteso da un capo all'altro del nucleo urbano, tra la porta Braschi e la porta Lambertina. Un ulteriore elemento del sistema delle fortificazioni, il cosiddetto 'Fortino' viene modificato per costruire un nuovo spazio da adibire a mercato. Il 6 febbraio 1831 inizia la demolizione delle mura per realizzare il Foro Annonario, inaugurato alla fine del 1835. Attorno all'invaso circolare, si dispongono i servizi, costruiti in parte sfruttando un tratto delle



2: Dicastero Generale del Censo, Carta Topografica della Città di Sinigaglia, Città del Vaticano, 1847.

antiche mura roveresche. Nel 1836 viene realizzata la demolizione di Porta Marina e la costruzione della Barriera Gregoriana e nel 1854 si realizza il fabbricato della Dogana Nuova. Nel 1861 il fabbricato della Barriera Gregoriana è considerato inadatto alla nuova immagine di città balneare che Sinigaglia stava assumendo e si decide di realizzare una nuova Barriera. Le demolizioni della cinta murata verso il mare si concluderanno con la realizzazione dei Magazzini Generali, tra 1869 e il 1870, la demolizione dell'ultimo tratto delle mura del 'Fortino' verso il mare, nel 1904 e l'abbattimento della Barriera, avvenuta nel primo decennio del XX secolo.

Le cartografie riferibili a quella stagione, come la mappa catastale Gregoriana del 1817-1818 e la successiva *Carta topografica* del 1847 (fig.2) documentano attraverso il confronto, le trasformazioni e permettono di cogliere l'estensione degli interventi realizzati nella prima metà del XIX secolo.

In aderenza con le scelte urbanistiche che venivano intraprese nelle città italiane ed europee nel tardo Ottocento, anche a Sinigaglia le modifiche principali riguarderanno la mobilità, con demolizioni della cinta, e diradamenti del tessuto urbano in funzione del suo risanamento igienico-edilizio. Uno degli ultimi elementi del sistema di fortificazione a essere modificato, è

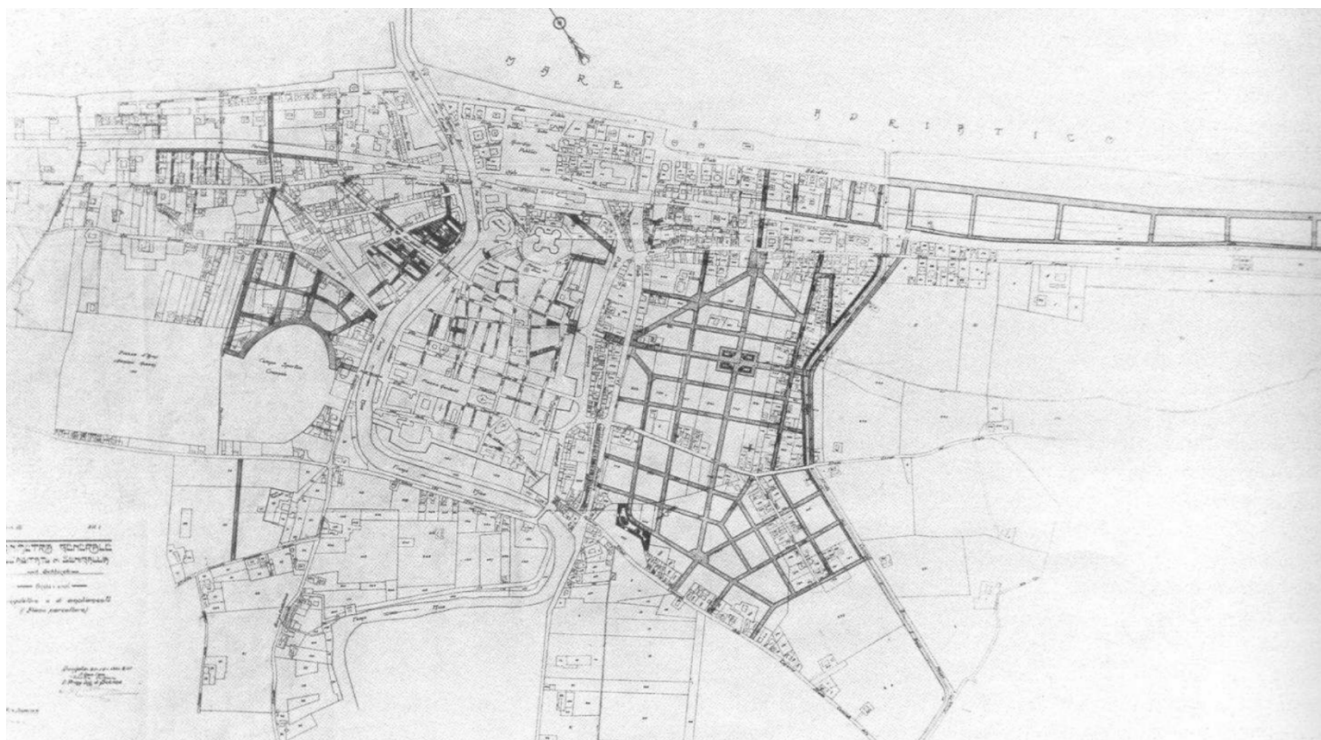


3: Immagine fotografica delle fine del XIX secolo che raffigura le mura del lato sud prima del rinterro del fossato. Sullo sfondo il baluardo di San Martino, tagliato nel 1921 per consentire la creazione di un ingresso carrabile.

l'antico fossato; dopo il suo prosciugamento, si erano creati ampi spazi liberi che venivano utilizzati per il passeggio ma anche per le coltivazioni di necessità. Nel corso dell'Ottocento, ci si rese conto che i terreni ortivi, più bassi di oltre tre metri rispetto al piano della città, costituivano un ostacolo al normale deflusso delle acque che produceva a ridosso dell'abitato, ristagni malsani. Nel 1885 si procederà al rinterro di tutti i fossati (fig. 3).

La perdita di identità di 'città murata' è definitivamente segnata dal terremoto del 30 ottobre 1930. Una forte scossa (VIII-IX grado della scala Mercalli), colpì le Marche settentrionali e in particolare Senigallia. Si ebbero morti e feriti e anche il patrimonio architettonico subì ingentissimi danni. Su 27.126 vani, ben 14.277 vengono dichiarati inabitabili: nel centro storico, ove si registrano i danni maggiori, su 11.219 vani, ripartiti in 1.142 fabbricati, quelli inabitabili erano circa il 90%. A seguito di tale evento, si verifica la necessità di un rinnovamento urbano che ageverà l'attraversamento della zona entro le mura [Santoni 2018, 74-77]. Il nuovo «Piano Regolatore e di Ampliamento della città» datato 21 aprile 1931 è redatto dall'Ufficio del Genio Civile di Ancona, secondo i canoni della manualistica dell'epoca e le raccomandazioni dello stesso Ministero dei Lavori Pubblici (fig.4); sono individuate nuove aree edificabili, nuovi assi viari più ampi e un'adeguata rete di smaltimento delle fognature e per l'acqua potabile. L'idea è quella di configurare una città borghese 'asismica' in relazione all'evento che si era registrato in quegli anni. Il vecchio centro è parzialmente restaurato ma il carattere originario della città murata è ormai perduto. Le fortificazioni, data la scarsa considerazione del loro valore storico-documentale, sono sottoposte a pesanti interventi di demolizione. Vengono abbattuti sia il prolungamento dell'ultimo tratto dei portici Ercolani, verso il Foro Annonario, utilizzato nell'Ottocento come accesso tra il ghetto e il porto, sia le cinquecentesche Porta Crocifissa e Porta Nuova; tali abbattimenti portano a una modifica percettiva importante nel punto di ingresso al centro della città.





4: Progetto di Piano Regolatore e di Ampliamento della città di Senigallia, 1931. Il circuito delle mura è parzialmente visibile, in quanto già realizzati estesi interventi di demolizione. RAPU, Rete Archivi dei Piani Urbanistici, fondo Ministero dei Lavori Pubblici, Divisione 7, Fascicolo B37, 1931, Oggetto: Senigallia, Piano Regolatore.

Anche la settecentesca Porta Colonna è gravemente danneggiata dal terremoto del 1930: la parte superiore costituita da una loggia a tre arcate, sormontata dall'orologio crolla a causa della sua estrema fragilità. L'altana crollata non verrà ricostruita: al suo posto si realizza un timpano trapezoidale con finte paraste bugnate. Analogamente a quanto stava avvenendo in molte città italiane, una delle porte principali quella Lambertina, è liberata dalle costruzioni addossate, per evidenziarne la monumentalità, con il risultato di trasformarla in una sorta di grande spartitraffico. Nel quadro complessivo degli interventi che hanno interessato le mura di Senigallia, nulla si è conservato secondo una logica costruttiva e d'immagine originaria, tanto da renderne difficile la comprensione. Negli ultimi anni, molti progetti di valorizzazione hanno cercato di restituire una coerenza formale a tale sistema, mettendo in evidenza gli elementi più rilevati mediante un'attenta ricostruzione storico-critica.

## Conclusioni

Per capire la portata del fenomeno di demolizione delle mura urbane in Italia e anche nel resto d'Europa a conclusione si trascrive una notazione di Goethe che ricorda il tempo in cui le città erano recinte da mura: «Dei tempi quando non c'era cittaducola che non avesse mura e fossati o dimora feudale che non sorgesse in mezzo alla palude, quando ai castelli più meschini si doveva accedere per un ponte levatoio, a stento ci facciamo un concetto. Adesso anche le città maggiori abbattono i loro bastioni, s'interrano persino le fosse dei castelli dei Principi, non ci sono più che grandi agglomerati di case, e attraversandoli viene da credere che regni la pace universale e che l'età dell'oro sia già prossima. Nessuno si trova a suo agio in un giardino, se questo non è come un'aperta campagna: niente deve far pensare all'artificio, alla



costrizione, vogliamo respirare liberi, senza riserve. Lei forse pensa, caro amico, che ci si possa volgere a una mentalità diversa, tornare agli usi di prima?» [Goethe 1903, 130].

### Bibliografia

- ANSELMINI, S. (1990). *Torri, mura, porte e rivellini. Le fortificazioni quattrocentesche di Senigallia*, in «Quaderni Monografici di Proposte e Ricerche», 6, pp. 83-97.
- BENINCAMPI, I. (2019). *Senigallia durante la Restaurazione: iniziative ed esiti dell'architettura pubblica "quante volte l'E.V.R. ma si degni convenirvi"*, Roma, G. Bentivoglio Edizioni, 2019.
- BERTINI, M.A. (2018). *Il quadro strategico-difensivo della costa adriatica pontificia in una relazione di fine Seicento*, in *Defensive architecture of the Mediterranean*, edited by A. Marotta, R. Spallone, International Conference on Modern Age Fortification of the Mediterranean Coast (Torino, 18-20 ottobre 2018), Turin, Politecnico di Torino, 7, pp. 15-22.
- CADINU, M. (2011). *"L'arte di demolire la città". Cagliari tra Ottocento e Novecento*, in *Antiche ferite e Nuovi significati. Permanenze e trasformazioni nella città storica*, a cura di C. Giannattasio, Workshop Internazionale di Restauro Architettonico e Urbano (Cagliari, 14-15 settembre 2007), Roma, Gangemi, pp. 199-208.
- COVINI, N. (1988). *Castelli, fortificazioni e difesa locale: le strutture difensive degli stati regionali nell'Italia centro-settentrionale fra XIV e XV secolo*, in «Castrum 3 Guerre, fortification et habitat dans le monde méditerranéen au moyen âge», a cura di A. Bazzana, Colloque organisé par la Casa de Velazquez et l'Ecole Française de Rome (Madrid, 24-27 novembre 1985), 3, 105, pp. 135-141.
- DE FLORENTIIS, F. (1985). *Architettura fortificata nelle Marche: mura, torri, rocche, castelli*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editore.
- DE SETA, C. (1989). *Le mura simbolo della città*, in *La città e le mura*, a cura di C. de Seta, J. Le Goff, Roma-Bari, Laterza, pp. 55-60.
- GIBELLI, G., BRUNAMONTI, G., DANESI, C. (1888). *Forze e fortezze pontificie alla fine del secolo decimosettimo*, Roma, Tip. della Buona Stampa.
- GOETHE, J.W. (1809). *Le affinità elettive (Die Wahlverwandtschaften)*, 1 ed. italiana, Milano, Libreria Editrice Nazionale, 1903.
- LODRINI, S. (2009). *La matrice igienico sanitaria dell'Urbanistica*, in *Città, salute, sicurezza. Strumenti di governo e casi studio*, a cura di M.C. Treu, Sant'Arcangelo di Romagna (RN), Maggioli Editore, pp. 49-83.
- OTERI, A.M. (2012). *I confini dissolti. la dismissione delle mura urbane in Italia dopo l'unità*, in «Storia urbana, rivista di studi sulle trasformazioni della città e del territorio in età moderna», 136-137, pp. 5-27.
- POLVERARI, A. (1979). *Senigallia nella storia. I. Evo Antico*, Senigallia, Edizioni 2 G.
- RAGGI, P. (2004). *Urbanistica a Senigallia tra XV e XVI secolo*, in *La quercia dai frutti d'oro. Giovanni della Rovere (1457-1501) e le origini del potere roveresco*, a cura di M. Bonvini Mazzanti, G. Piccinini, Atti del Convegno di Studi (Senigallia, 23-24 novembre 2001), Deputazione di Storia Patria per le Marche. Studi e testi, n.s., 22, pp. 109-134.
- RAGGI, P. (2009). *Il contributo di Pier Francesco da Viterbo alle fortificazioni cinquecentesche di Pesaro e Senigallia: proposte e realizzazioni*, in «Storia dell'Urbanistica», 1, pp. 71-93.
- SANTONI, G. (2018). *Il terremoto di Senigallia del 1930 e il Piano Regolatore e di Ampliamento della città del 1931. Foto, planimetrie, epigrafi, tabelle e documenti inediti*, Senigallia, Biblioteca Comunale Antonelliana.
- TROLIO, S. (2005). *La patria e la memoria. Tutela e patrimonio culturale nell'Italia unita*, Milano, Electa.
- VILLANI, V. (2020). *Senigallia medievale. Vicende politiche e urbanistiche dall'età comunale all'età malatestiana (secoli XII-XV)*, Senigallia, Tecnostampa.
- ZUCCONI, G. (2004). *Il disfar delle mura e le città-fortezza del limes orientale*, in *Fortezze d'Europa. Forme, professioni e mestieri dell'architettura difensiva in Europa e nel Mediterraneo spagnolo*, a cura di A. Marino, Atti del convegno internazionale (L'Aquila, 6-8 marzo 2002), Roma, Gangemi, pp. 453-463.

### Sitografia

[www.comune.senigallia.an.it/site/senigallia/live/taxonomy/senigallia/cose\\_in\\_comune/edilizia\\_e\\_governo\\_territorio/piani-strutturali-di-indirizzo/piani-strutturali/piano-mura.html](http://www.comune.senigallia.an.it/site/senigallia/live/taxonomy/senigallia/cose_in_comune/edilizia_e_governo_territorio/piani-strutturali-di-indirizzo/piani-strutturali/piano-mura.html) (maggio 2020)

### Fonti archivistiche

Archivio di Stato di Ancona (d'ora in poi ASAn), Soprintendenza ai monumenti delle Marche, 1886 – 2002, Tutela, Buste varie per Comune.

## ***Dalla via Dritta a corso Umberto I: trasformazioni e stratificazioni del decumanus maximus di Amatrice***

*From via Dritta to corso Umberto I: transformations and stratifications of Amatrice's decumanus maximus*

**SIMONE LUCCHETTI**

Sapienza Università di Roma

### **Abstract**

*Quando si studiano degli edifici storici è possibile applicare il decalogo del metodo scientifico, ovvero partire da un postulato di partenza, raccogliere dati e sviluppare ipotesi. Nel presente caso l'assioma è piuttosto semplice, ma forse non troppo banale: ogni edificio si trasforma. Secondo la definizione di William Morris l'architettura consiste nell'insieme delle trasformazioni apportate dall'uomo all'ambiente fisico che lo circonda. Questo perché la vita e l'umanità cambiano e con loro mutano anche le esigenze: l'architettura è quindi chiamata a rispondere delle molteplici necessità in continua evoluzione. Il presente contributo mira a illustrare il processo di trasformazione che ha investito la città di Amatrice attraverso l'integrazione tra gli strumenti di restituzione digitale, social media e la lettura architettonica. La metodologia applicata si è basata sulla complementarità tra l'analisi del materiale edito, grafico e fotografico e la ricostruzione digitale degli edifici.*

*When studying historical buildings, it is possible to apply the decalogue of the scientific method, that is to start from a starting postulate, collect data and develop hypotheses. In the present case, the axiom is rather simple, but maybe not too trivial: every building can be transformed. According to the definition of William Morris, the architecture consists in the set of transformations made by man to the physical environment that surrounds it. This is because life and humanity change and also their needs: architecture is therefore called to answer to the multiple needs in continuous evolution. This contribution aims to illustrate the transformation process that has affected the city of Amatrice through the integration between digital restitution tools, social media and architectural reading. The applied methodology was based on the complementarity between the analysis of the published, graphic and photographic material and the digital reconstruction of the buildings.*

### **Keywords**

Amatrice, storia dell'architettura, trasformazione urbana.

*Amatrice, history of architecture, urban transformation.*

### **Introduzione**

La genesi della città di Amatrice è direttamente riconducibile a uno dei percorsi più importanti della storia preromana: la Via Salaria. Le origini dell'antico tracciato che collegava Roma con *Castrum Truentum*, oggi Porto d'Ascoli, si perdono nell'età preistorica. Verso la metà del secondo millennio a.C. un gruppo di popoli Osco-Umbri si insediò nell'altopiano di Norcia e realizzò il primo tracciato della via Salaria con cui trasportavano il sale proveniente dal mare Adriatico nella loro patria. Possiamo iniziare a riferirci alla Salaria come 'strada consolare' solo a partire dal primo quarto del III secolo a.C. in quanto a quell'epoca risale la conquista

SIMONE LUCCHETTI

della Sabina da parte di Roma a opera del console Manio Curio Dentato, *homo novus* che pose fine alle guerre sannitiche.

Il percorso della Salaria partiva da Roma, usciva da Porta Collina, attraversava Rieti, Antrdoco, Posta ed entrava nel territorio di pertinenza della città di Amatrice nei pressi della Chiesa di San Silvestro a Collicelle. Si insinuava poi nel bosco della Meta, proseguiva a est di Torrita per discendere poi nel fiume Tronto. Passava poi nella riva destra nei pressi di San Lorenzo a Flaviano e Saletta, poi verso Fonte del Campo e raggiungeva infine la sponda adriatica.

Per iniziare a parlare di Amatrice come la conosciamo oggi, anzi di 'Matrice', dobbiamo attendere le invasioni barbariche. I Longobardi costituirono il Ducato di Spoleto nella seconda metà del VI secolo d.C. suddividendo il territorio in Comitati e Gastaldati. Al Comitato di Ascoli vennero attribuite le 'Terre Summatine', di cui faceva parte Amatrice, e che ancora oggi fanno parte delle diocesi di Ascoli e Rieti dopo la riorganizzazione svolta tra il 1965 e il 1976 con cui la diocesi di Rieti ampliò i propri confini acquisendo dalla diocesi di Ascoli Piceno i comuni di Amatrice e Accumoli.

Il nome di origine latina che indicava l'antica *Summata* indicava il territorio che si estendeva oltre Accumoli e raggiungeva i confini della diocesi di Ascoli e trae il proprio nome dal fiume che bagnava i dintorni. Il nome 'Matrice' continua a figurare anche nel catalogo dei feudatari delle 'Terre Summatine', compilato sotto la dominazione normanna tra il 1154 e il 1168, in cui appare Matrice insieme a Fomezanum (Faizzone), Collem Altum (Collalto), Furcella (Forcelle), Ceridilla (Cornillo), Castellione (Castel Trione), Colle De Turri (Torrita), Cantarellum (Scandarello), Podio Vitellinum (Poggio Vitellino), Filectum (Filetta), Colle De Spada (Collespada). Il definitivo nome di Amatrice, con cui conosciamo oggi la città, ha origini sconosciute e risale al XIII secolo, periodo nel quale quando verrà aggiunta, per ora senza giustificazioni storiche o fonetiche, la A davanti l'antico nome di Matrice [Viscogliosi 2016].

### **Le trasformazioni di Amatrice lungo corso Umberto I, già via Dritta**

La città di Amatrice è circondata su tre lati da uno strapiombo ed era accessibile dal lato sud-ovest dall'antica Porta Romana, raggiungibile da un sentiero di cui restano poche tracce poiché entrata in disuso nel XX secolo con l'apertura della strada Statale Picente. Proseguendo in senso antiorario le altre porte di accesso erano la Porta Castello, nei pressi della fortezza distrutta prima da Carlo V e poi smantellata dall'Amministrazione francese post-rivoluzionaria che ha lasciato lo spazio per l'edificazione della chiesa del Santissimo Crocifisso. Proseguendo a nord-est era possibile imbattersi nella Porta Marina, quindi la Porta Carbonara nei pressi della Chiesa di Sant'Agostino e poi a sud della città era possibile accedere da Porta San Francesco e Porta della Madonna della Porta. L'impianto dell'insediamento, risalente al periodo medievale, si fonda sulla divisione in quattro quadranti della città mediante due arterie principali, su modello degli accampamenti romani, il *cardo maximus* e il *decumanus maximus*. Il territorio viene ulteriormente parcellizzato andando a ricalcare la forma a graticola che ricorda in modo inconfondibile l'attributo di San Lorenzo, santo venerato nel territorio. L'abitato è infatti scandito da una maglia regolare su cui si distribuiscono case a schiera, chiese e palazzi signorili. Il *cardo maximus*, chiamato dagli abitanti della città fino agli anni Trenta del XIX secolo 'strada detta sotto la loggia', era accessibile solamente da sud dalla già citata Porta Carbonara, e fino a oggi non è stata rilevato un accesso uguale e contrario al confine nord dell'insediamento. L'odonimo della strada di cui sopra trae origine probabilmente dal portico che connotava il Palazzo del Reggimento, oggi Palazzo Comunale, posto all'incrocio tra via Roma e corso Umberto I.

Dal 1° agosto 1931 la suddetta strada diventa via Roma poiché i sindaci, allora podestà, di tutti i comuni italiani ricevettero una circolare, da parte dei prefetti, in cui vi era indicato l'ordine di intitolare una via non secondaria di ogni centro abitato al nome di Roma, in occasione dell'anno X dell'era fascista.

Il *decumanus maximus* era invece noto con il semplice nome di 'via dritta' fino alla sua ridenominazione in corso Umberto I, in onore del primo Re d'Italia. Non si conosce la data esatta in cui sia stata conferita la nuova denominazione, ma è possibile porre un *terminus post quem* al 1878, anno dell'incoronazione di Umberto I. Infatti, le vie dedicate al sovrano non seguivano un *iter* prestabilito, ma potevano essere attribuite sia durante il suo regno (corso Umberto I a Napoli venne così denominato dopo il 1891 in onore del sovrano che si dimostrò vicino ai suoi sudditi durante l'epidemia del 1884) che *post mortem* (via del Corso a Roma cambiò nome in corso Umberto I dopo il regicidio del 1900). I primi storici della città postularono interventi di ricostruzione della città da parte di Nicola Filotesio, detto Cola dell'Amatrice, nel Cinquecento dopo la devastazione promossa da Carlo V, ma le testimonianze materiali scarseggiano e non sembrano confermare tale teoria [Massimi 1958, 40]. La distruzione operata dall'imperatore dovette riguardare infatti solo le mura perimetrali e la fortezza ritenuta 'inutile alla difesa della città ed al servizio della guerra' poiché risulta piuttosto improbabile credere che Carlo V consegnò una città devastata al suo vassallo, Alessandro Vitelli di Città di Castello. Quest'ultimo, maestro di campo e condottiero dell'imperatore, riceve con privilegio del 4 giugno 1538 la città di Amatrice, città che prima di allora non era mai stata un dominio feudale. Alla morte di Alessandro, nel 1556, il possesso del feudo passa al figlio Cardinale Vitellozzo Vitelli, che lo cede al fratello Giacomo e passa in mano agli Orsini per via del matrimonio della primogenita Beatrice con Virginio Orsini. Alla morte di Virginio lo Stato di Amatrice viene ereditato dal figlio Latino, quindi passa nel 1624 al tredicenne Alessandro Maria. È durante il governo di Alessandro Maria Orsini che la città fu investita dal terribile terremoto del 1639, le cui cronache sono giunte fino a noi grazie al resoconto di Carlo Tiberi Romano [Tiberi 1639]: «Venerdì a di sette del corrente Mese di Ottobre 1639, mentre fuori dal pensiero d'ogni sinistro avvenimento ciascuno nella Città della Matrice, e ne' luoghi contigui stava riposando, fù sentito alle sette hore di notte in circa un'improvviso scuotere di Case, quale apportò non poco timore; ma oltre, che svegliò ciascheduno, lasciò tal paura, che non sapevano appigliarsi ad alcuna resolutione. Si fermò, e quietò il Terremoto per spazio d'un quarto d'hora; onde restorno sorpresi da stupore, e spavento. Ritornò poi di nuovo con maggior scossa il Terremoto, sì che fece resolver molti a salvarsi la vita, come presaghi di futura rovina, essendo i segni chiari, e manifesti. Vi cadde l'intervallo di un'altro quarto di hora alla spaventosa rovina. Non vollero alcuni credere, non parendogli potere avvenire; onde rimasero e coperti, et estinti sotto i precipizi. I pianti, le strida, e i compassionevoli gridi, che aiuto chiedevano, accompagnati dall'orrore, e dalle tenebre notturne accrescevano lo spavento. La polvere delli rovinati, e subissati edifici formava nubi nell'aria; onde offuscava la sua tranquillità. Alcuni fuggirno in Campagna, e altri si ricoverorno nella Chiesa di San Domenico, ove vi è l'esercitio del Santissimo Rosario, quali furono tutti salvi, invocando ciascuno la Beatissima Vergine per mezzana ad impetrar gratia appresso Sua Divina Maestà, acciò fossero liberi dal restare assorti nelle voragini, che cagionava il Terremoto.

Del Palazzo dell'Eccellentissimo Sig. Alessandro Orsini Principe della Matrice rovinorno doi parti senza offesa di alcuno, trovandosi in tal tempo Sua Eccellenza con la Eccellentissima Signora Principessa sua Consorte con tutta la loro famiglia,

SIMONE LUCCHETTI

e servitù in una Villa detta Santa Iusta per loro diporto, poco distante dalla Matrice, quale non patì in parte alcuna; per lo che si considera, come Sua Divina Maestà habbia voluto preservarli da simil pericolo.

Il Palazzo del Reggimento è tutto rovinato, come ancora la maggior parte delle Chiese, Edifici, e Case, con perdita di una quantità di persone, il numero delle quali s'intenderà con più certo avviso, poiche molta gente restò sepolta tra le rovine, e con le pietose strida, e i flebili lamenti, domandando soccorso, movevano a gran pianti, non potendo i Padri aiutare i Figli, i Figli i Padri, i Fratelli le Sorelle, e i Mariti le Mogli, nè un'amico soccorrere all'altro». Sulla base delle testimonianze edite da Tiberi si è proceduto con la realizzazione di un database digitale, con cui mettere a sistema tutto il materiale edito e inedito relativo all'oggetto del presente studio. Capisaldi dello studio sono stati la planimetria catastale di Amatrice, risalente al 1908<sup>1</sup>, e la documentazione fotografica raccolta dall'autore. In particolar modo si segnala l'utilizzo dei *social media*, declinati a strumento complementare per le indagini tradizionali. Le suddette piattaforme online, nate come luoghi di aggregazione virtuale, si sono indirettamente trasformate in un polo in cui è confluito materiale inedito relativo alle immagini della città. Infatti, sullo sfondo di cartoline d'epoca, foto di giorni di festa e ritratti di vita quotidiana è stato possibile analizzare l'evoluzione della città, uno scatto alla volta.

Il primo edificio che si incontra sulla destra, appena varcato l'accesso a sud-ovest di Amatrice, è la ex chiesa di San Domenico, poi Casa del Balilla, oggi Teatro Comunale Giuseppe Garibaldi. La chiesa fu costruita sul sito dove nel 1580 ancora esisteva l'oratorio e l'ospedale di Santo Spirito, che era alle dipendenze dell'omonimo Ospedale sito in Roma, realizzato con il contributo di Beatrice Vitelli. La chiesa possedeva cinque altari (altare Maggiore, altare di San Vincenzo, altare del Rosario, altare di Santa Caterina e altare di San Domenico), ed era annessa a fabbricati composti di oltre 20 vani, composti da una biblioteca con 306 pergamene e 367 volumi, un orto, un granaio, una legnaia, un gallinaio, quattro cantine, un refettorio, un cortile e due cucine. Dal resoconto di Tiberi, la chiesa era ancora perfettamente funzionante nella prima metà del XVII secolo e non riportò danni dal terremoto permettendo un rifugio agli sfollati. I dodici domenicani che componevano la comunità dell'annesso convento esercitavano la predicazione e insegnavano nella loro scuola la religione, la retorica, lettere e filosofia, fino alla prima metà del XIX secolo quando iniziarono gli interventi volti all'abolizione dei conventi e la proprietà passò al demanio dello Stato. Nel 1814 il lotto viene ceduto al comune di Amatrice e nel 1836 iniziano i restauri per adibire chiesa e convento a caserma della Brigata di Gendarmeria, mentre nel 1869 parte del complesso viene usato come sala di istruzione per la banda musicale della città. Già nel 1885 il complesso verteva in cattivo stato e veniva usato per le elezioni politiche e amministrative. Dopo anni di interdizione al culto, nel 1909 tutti i quadri, le suppellettili e gli arredi sacri vennero trasferiti nella chiesa di San Domenico e nel 1916 vengono venduti due altari superstiti. Dal 1919 al 1923 il complesso viene adibito a garage e officina della Società Automobilistica Roma-Amatrice per poi essere abbandonati negli anni successivi. Nel 1933, durante l'epoca fascista, l'edificio viene adibito a Casa del Balilla, per poi essere convertito nel primo dopo guerra a cinema. Al 1998 risale la denominazione attuale in Teatro Giuseppe Garibaldi, destinato a teatro comunale e sala convegni (fig. 1).

Proseguendo lungo Corso Umberto I e superata la Chiesa di Santa Maria del Suffragio, edificata agli inizi del XVII secolo, al civico 121 si raggiunge Palazzo Vitelli.

<sup>1</sup> Rieti, Archivio di Stato di Rieti, *Catasto di Amatrice*, foglio 59.

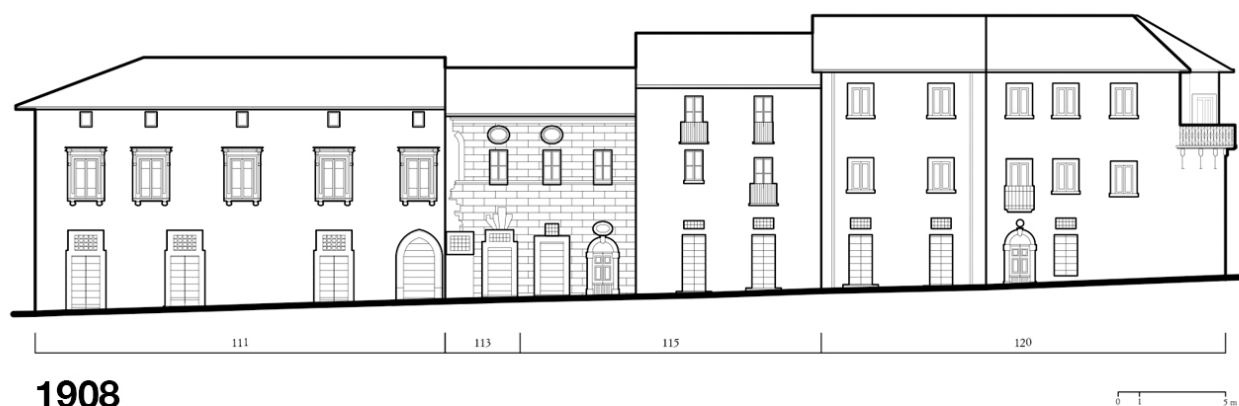




1: Sede dell'Opera Nazionale Balilla, già chiesa di San Domenico.

Nonostante l'edificio porti il nome della prima famiglia 'regnante' sullo stato di Amatrice, il palazzo principale dei Vitelli doveva essere probabilmente l'odierno Palazzo Orsini, che si vedrà più avanti. Dalla documentazione fotografica risalente ai primi anni del XIX secolo è possibile leggere le trasformazioni che hanno investito questo isolato. Palazzo Vitelli appare come un palazzo non fondato *ex novo*, ma nato dalla fusione di più case a schiera, evidente dalla disposizione eterogenea delle buclature e dall'attacco del palazzo con la casa contigua. Il piano terra è scandito da porte con sopraluce eccetto l'apertura nell'ultima campata, poiché doveva fungere da ingresso principale. Il piano nobile è organizzato con finestre dall'aspetto tardo cinquecentesco e il mezzanino è connotato da semplici buclature senza cornice. Il piano terra dell'edificio subirà notevoli trasformazioni nella seconda metà del XX secolo, probabilmente a causa del cambio di destinazione d'uso, con le quali vengono sostituite le porte, viene aperta una finestra nella terza campata, viene aggiunto un paramento lapideo che corre lungo tutto il registro inferiore della facciata e inserita una fascia marcapiano a bugne di diamanti. Pesanti trasformazioni hanno riguardato anche la serie di case a schiera adiacenti. Infatti, se fino ai primi anni del Novecento il palazzo Vitelli confinava a destra con tre campate di un complesso di case a schiera di matrice medievale, durante gli anni Settanta del XX secolo due di queste ultime sono state fagocitate da un intervento edilizio che vede la realizzazione di due livelli di abitazioni con balconcini a ringhiere orizzontali, con botteghe al piano terra (fig. 2).

SIMONE LUCCHETTI



2: Trasformazione dell'isolato di Palazzo Vitelli (elaborazione grafica dell'autore).

Davanti la Torre Civica e dirimpetto al palazzo Comunale, sorge il Palazzo Orsini. L'edificio fu eretto probabilmente da Alessandro Vitelli una volta divenuto signore dell'Amatrice e abitato dai suoi eredi fino all'eredità Orsini. Dalla cronaca del Tiberi il palazzo subì diversi danni dal terremoto del 1639, ma senza causare vittime ai suoi inquilini, e venne restaurato dal principe Alessandro Maria, abbellendolo con pitture e realizzando un'ala nuova a partire dalle fondamenta. Gli interventi dell'Orsini sono testimoniati da un'iscrizione posta nel cortile del palazzo che recita: «Alexander Maria I Ursinus Ex Antiquissimis Bracchiani D. Nis Nomenti Marchionibus Silicis Ducibus Huius Civitatis Ac Status Princeps Marchio Perne Et Baro Campotosti Hanc Domum Confecit, Terremotibus Ed D. 1639 Partim Dirutam Restauravit Munivit Et Ornavit, Partim A Fundamenta Ampliavit». Alla morte di Alessandro Maria, Amatrice viene ereditata dai Medici, che trasformano il palazzo in residenza di Corte. Entrata poi nel 1737 nelle disponibilità di Carlo di Borbone, re di Napoli che ottiene gli ex Stati Medicei Farnesiani, il palazzo diventa una caserma della Gendarmeria reale fino al 1814, quando in pessime condizioni l'edificio viene trasferito dal demanio al Comune, fino a essere parcellizzato per soddisfare il bisogno abitativo di numerose famiglie private. Dove oggi si trova il Palazzo Comunale sorgeva, come indicato dal Tiberi, il Palazzo del Reggimento con il caratteristico loggiato che dava il nome al *cardo maximus* della città. Dalla



3: Palazzo Comunale dietro la Torre Civica, disegnato da E. Lear nel XIX secolo.

4: Palazzo Comunale nel 2016 (foto dell'autore).

cronaca del terremoto del 1639 possiamo rilevare che il palazzo venne 'tutto rovinato', ma senza un'indicazione quantitativa dei danni riportati.

Dalla documentazione iconografica non si evincono particolari indizi su eventuali interventi post-sisma, a eccezione di una finestra a oculo aperta in epoca moderna all'ultimo livello. Recenti studi sembrerebbero dimostrare un raddoppiamento dell'edificio originario, dissimulato da un intervento in stile [Lucchetti 2020, 217]. Tra il secondo e terzo quarto del XIX secolo l'amministrazione comunale, decise di insediare nell'edificio la sede per gli uffici Comunali, destinazione d'uso mantenuta ancora oggi (fig. 4).

## Conclusioni

Il tempo presente indicativo utilizzato in queste pagine per analizzare, descrivere e interpretare la città di Amatrice è una cruda libertà letteraria.

Nella realtà dei fatti niente di quanto illustrato, se non rari brandelli di mura di pochi edifici, come la Torre Civica e le chiese di San Francesco e Sant'Agostino sono ancora *in situ* (fig. 5). Lo studio condotto da chi scrive è iniziato prima degli eventi sismici del 2016, improntato con l'ottica di aggiornare lo stato dell'arte e trasformato in corso d'opera in uno strumento atto a soddisfare le nuove esigenze: conoscere per capire e capire per ricostruire in modo consapevole. Ricostruire Amatrice 'com'era e dov'era' non è una soluzione proponibile sia dal punto di vista del concetto che della tecnica, ma è possibile ricostruirla con cognizione di causa e sensibilità. Tracciando delle linee guida risultanti da un percorso di conoscenza, storico e critico, è auspicabile un ripristino dell'identità dei luoghi, permettendo così alle persone che la abitavano di riconoscersi ancora nel proprio territorio.



SIMONE LUCCHETTI



5: Amatrice nel 2018, veduta da drone.

### Bibliografia

- AQUILINI, L. (1999). *Il feudo di Amatrice*. Carlo V, Alessandro Vitelli, s.e.
- BLASETTI, C., AQUILINI, L. (2004). *Amatrice. Dagli Angioini agli Aragonesi. Monografia storico-araldica di un antico comune*, Ancona.
- CARBONARA, G. (1984). *Gli insediamenti degli Ordini Mendicanti in Sabina*, in *Lo spazio dell'umiltà*, atti del convegno di studi sull'edilizia dell'ordine dei Minori (Fara in Sabina, 3-6 novembre 1982), Fara in Sabina, pp. 150-208.
- CATALANI, G., LUCCHETTI, S., MIRANDOLA, A., STORGATO, M. (2016). *Corso Umberto I: 100 anni di trasformazioni*, in *Amatrice Storia, Arte, Cultura*, a cura di A. Viscogliosi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 47-58.
- GUIDONI, E. (1989). *Storia dell'urbanistica. Il Duecento*, Roma-Bari, Laterza.
- LEAR, E. (1846). *Illustrated Excursions in Italy*, Thomas McLean, London, Haymarket.
- LUCCHETTI, S. (2020). *Un percorso di conoscenza per la ricostruzione di un borgo perduto. il caso di Amatrice*, in *Restauro. Conoscenza, Progetto, Cantiere, Gestione*, a cura di S.F. Musso, M. Pretelli, Roma, Quasar.
- MASSIMI, A. (1958). *Amatrice e le sue Ville. Notizie storiche*, Amatrice, Anibaldi.
- MASSIMI, A. (1971). *Itinerari amatriciani. "La Regina"*, Roma.
- MASSIMI, A. (1979). *I Vitelli Signori dell'Amatrice*, Roma, Palombi.
- MORRIS, W. (1985). *Opere*, a cura di M. Manieri Elia, Roma-Bari, Laterza.
- ORSINI, A.M. (1985). *Storia di un processo per uxoricidio. Vita e vicende di Alessandro Maria Orsini, principe dell'Amatrice, narrate da sé medesimo*, edizione a cura di M. Burani, Roma.
- SIMONE, G. (2008). *Il Seicento Amatriciano. Documenti inediti sul terremoto del 1639*, in *Fidelis Amatrix*, gennaio-febbraio, pp. 38-39.
- SIMONE, G. (2008). *Un'inedita committenza Orsini*, in *Fidelis Amatrix*, gennaio-febbraio, pp. 40-42.

TIBERI, C. (1639). *Nuoua, e vera relatione del terribile, e spauentoso terremoto successo nella città della Matrice, e suo stato, con patimento ancora di Accumulo, e luoghi circonuicini, sotto li 7. Del presente mese di Ottobre 1639. Con la morte compassioneuole di molte persone, la perdita di bestiame d'ogni sorte, e con tutto il danno seguito fino al corrente giorno. Con ogni diligenza, e certezza descritta da Carlo Tiberij romano, Domenico Marciani*, Roma.

VISCOGLIOSI, A. (2016). *Amatrice e il suo territorio: i segni della storia*, in *Amatrice Storia, Arte, Cultura*, a cura di A. Viscogliosi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 12-15.

VISCOGLIOSI, A. (2016). *Cronologia amatriciana fino al 1927*, in *Amatrice Storia, Arte, Cultura*, a cura di A. Viscogliosi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 20-41.

ZUCCARINI, C. (2012). *A.L. Antinori. Annali degli Abruzzi dall'epoca romana fino all'anno 1717 dell'era volgare*, Milano, Simonelli Editore.

### Fonti archivistiche

Rieti, Archivio di Stato di Rieti, Catasto di Amatrice, foglio 59.





## ***Trasformazioni delle città e dei territori sotto la spinta del turismo nell'ultima fase dell'età industriale***

***Transformations of cities and territories under tourist pressure in the last phase of the industrial age***

**ANNUNZIATA BERRINO**

*Dopo il secondo conflitto mondiale il turismo in Italia e nell'area mediterranea assunse una dimensione massificata e divenne un argomento del dibattito pubblico. Non era più un'attività economica di territori o città specifici, caratterizzati da risorse naturali o da attrazioni culturali – ad esempio terme o monumenti –, ma un'aspirazione comune, un bisogno sociale, una pratica ormai affermata che chiedeva servizi diffusi. Tuttavia, in quegli stessi anni il percorso di uno sviluppo basato sull'industria per alcune città divenne l'unica opzione possibile.*

*Il tema centrale della sessione è il discorso politico che orientò la visione delle città e dei territori nel trentennio dopo il conflitto, e come, e se, fu risolta la complessità del governo di quelle città che pur avendo esperienza di turismo, assunsero un profilo pienamente industriale.*

*After the Second World War, tourism in Italy and in the Mediterranean area became mass tourism and became a topic of public debate. It was no longer an economic activity of specific territories or cities, characterized by natural resources or cultural attractions – for example spas or monuments –, but a common aspiration, a social need, an established practice that required widespread services. However, in those same years the path of industry-based development for some cities became the only possible option.*

*The central theme of the session is the political discourse that guided the vision of the cities and territories in the thirty years after the conflict, and how, and if, the complexity of the government of those cities was resolved which, despite having tourism experience, assumed a fully profile industrial.*



## ***Turismo e trasformazioni delle città nel corso dell'età industriale. Brindisi dal secondo dopoguerra agli anni '60***

*Tourism and city transformations during the industrial age. Brindisi from the Second World War to the 1960s*

**ELISABETTA CAROPPO**

Università del Salento

### **Abstract**

*A partire dal secondo dopoguerra e nel corso dei decenni successivi la città di Brindisi fu investita da un ampio e articolato dibattito pubblico riguardante la funzione sociale del turismo, individuato da più parti come una possibile strategia di sviluppo per la città e per questo interessato da numerose iniziative soprattutto sul fronte dell'incremento della ricettività, della viabilità e del potenziamento a sfondo turistico del porto.*

*Nonostante gli sforzi fatti, tuttavia, tale chance di sviluppo si rivelò molto debole, a vantaggio invece dell'opzione in senso industriale della città, che la portò a divenire sede, negli anni '60, dell'importante centro petrolchimico della Montecatini.*

*Focalizzandosi su questo significativo caso di studio, il contributo si interroga sulle ragioni profonde che furono alla base di tutto questo, ricostruendo i caratteri del dibattito politico maturato a monte tra gli anni '40 e '60 del secolo scorso e l'azione delle classi dirigenti che fu perseguita a Brindisi sulla base dell'identità industriale che essa fu chiamata a rivestire.*

*Since the end of the Second World War and during the successive decades the town of Brindisi (in Southern Italy) was involved in a wide and articulated public debate on the social role of tourism. Considered an important factor for the strategy of development of territory, tourism became central for purposes of identity and propaganda and recipient of a series of investments especially aiming at increasing receptivity and viability and at tourist enhancement of the port. Despite several efforts however this chance turned unsuccessful: the industrial option was imposed and in the 1960s Brindisi became the venue of the important Montecatini petrochemical center. Focused on this interesting case study the essay explores the underlying reasons behind this phenomenon and analyzes the political debate occurring during 1940s through 1960s and the institutional action taken in Brindisi in accordance with industrial identity that the town was called to play.*

### **Keywords**

Politiche del turismo, Industria, Classi dirigenti, Mezzogiorno d'Italia.

*Tourism policies, Industry, Ruling classes, South of Italy.*

### **Introduzione**

Terminato il secondo conflitto mondiale, l'Italia si avviava a diventare uno dei primi paesi turistici al mondo e cominciava a capire quanto il turismo andasse riconsiderato, sulla base soprattutto della destinazione allargata e non più riservata a pochi privilegiati che esso ormai poteva acquisire. Grazie in particolare al sopraggiungere dell'Anno Santo – il 1950 –, il turismo si apprestava sempre più a rappresentare una componente essenziale della bilancia dei pagamenti e uno strumento importante per lo sviluppo economico, non ultimo per effetto

ELISABETTA CAROPPO

dell'aumento dei turisti stranieri arrivati nel Paese subito dopo la guerra [Tissot 1996, 582-584; Battilani, Fauri 2005, 68].

In questo contesto, anche la provincia pugliese di Brindisi fu percorsa da interessanti iniziative di promozione turistica, indirizzate principalmente verso il miglioramento della ricettività, della viabilità e della valorizzazione turistica della zona più a nord, situata al confine con la provincia di Bari e corrispondente all'incirca ai territori dei comuni di Fasano, Ostuni e Cisternino. Qui sarebbe stata privilegiata in special modo l'area di Torre Canne (una frazione di Fasano), in cui da più parti si intravedevano ottime potenzialità di sviluppo non solo sul piano termale – grazie alla presenza di acque isosmotiche esenti da joduri e utili alla cura di alcune malattie dell'apparato digerente –, ma anche balneare, in considerazione dell'estensione e della bellezza dell'arenile [Quarta 2006, 133-134].

A rendersi protagonisti di questi interventi furono enti ed operatori locali fra i quali, oltre all'Ept di Brindisi, l'ente Provincia, soprattutto durante la presidenza dell'Amministrazione provinciale di Antonio Perrino (dal '48 al '60). Del resto, benché a livello provinciale fossero gli Ept a promuovere l'attività turistica, la Provincia rivestiva un ruolo altrettanto importante, sia perché era presente nel loro Consiglio di Amministrazione tramite un proprio rappresentante – in base al R.d.l. n. 1425 del 20.6.1935 –, sia perché figurava tra i diversi organi che ne finanziavano l'attività [Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana 1960, 3775]. Tant'è che sin dalla sua fondazione – avvenuta nel 1927 – la Provincia di Brindisi aveva agito da ente coordinatore e, talora, anche propulsore delle iniziative a sfondo turistico.

Momento centrale per la valorizzazione turistica del Brindisino e, soprattutto, della zona nord fu la promozione, nel '53, a Fasano, di un Convegno interprovinciale per la valorizzazione turistica della cosiddetta 'zona tipica dei trulli e delle grotte', situata tra i trulli di Alberobello, la Selva di Fasano, Cisternino, le grotte di Castellana e le terme di Torre Canne. Tale Convegno fu organizzato dall'Amministrazione provinciale di Brindisi insieme con le Amministrazioni provinciali di Bari e Taranto, con gli Ept di Brindisi e di Bari e con dodici comuni interessati, nell'intento di elaborare una comune politica di sviluppo. Di questa politica si sarebbe fatta carico la cosiddetta Giunta permanente interprovinciale per la Zona tipica dei Trulli e delle Grotte che, composta da tre rappresentanti nominati dalle Amministrazioni provinciali e da tre rappresentanti degli Enti provinciali per il turismo di Brindisi, Bari e Taranto, avrebbe redatto un programma d'intervento che prevedeva la predisposizione di un piano di viabilità interprovinciale di preminente interesse turistico; il bando di concorsi per favorire la ricettività; la pubblicazione di *dépliants* e materiali pubblicitari sulle principali attrattive turistiche della zona [Caroppo 2017, 177-182]. Campi d'intervento, com'è noto, che si stavano perseguendo un po' in tutta Italia, facendo del potenziamento della ricettività il principale obiettivo da perseguire sul fronte turistico [Berrino 2005, 33] e dell'adeguamento dei tracciati stradali uno strumento utile per incidere positivamente sullo sviluppo turistico complessivo [Leonardi 2007, 75].

## **1. Turismo e sviluppo a Brindisi negli anni della Ricostruzione**

In questo clima, seppure concentrati prevalentemente nella zona nord, gli interventi a sfondo turistico condotti da enti e operatori locali interessarono pure la città di Brindisi. Anch'essa fu investita da una serie di dibattiti e riflessioni sull'importanza economica del turismo, nel quale peraltro da più parti si intravedeva una chance potenziale per imprimere alla città un'identità; un'identità che da tempo Brindisi faticava a trovare, essendo passata, sin dall'Ottocento, da una caratterizzazione esclusivamente agricola (dettata fondamentalmente dalle prospettive apertesi con lo sviluppo della viticoltura) [Pasimeni 1994, 16] a una funzione di scalo



internazionale per merci e passeggeri in seguito all'insediamento nel 1870 della Compagnia inglese della Valigia delle Indie [Stagira 2011, 9-10], poi ancora di avamposto militare (per effetto prima dell'impresa libica e successivamente del primo conflitto mondiale), infine, dopo la prima guerra mondiale, di nuovo di centro agricolo (sulla scia dei problemi di ristrutturazione degli apparati industriali bellici e della crisi di molte officine ormai prive delle commesse statali). Con la costituzione di Brindisi a provincia autonoma nel '27, poi, la città, divenuta ormai capoluogo, aveva visto delinearsi i presupposti per la nascita di nuove industrie, soprattutto nei comparti meccanico e chimico [Pasimeni 1994, 18-19], in cui larga parte delle classi dirigenti locali intravedevano un'occasione preziosa per ricollocare il capoluogo nel contesto nazionale e internazionale [Stagira 2011, 12]. Di fatto, però, Brindisi sarebbe rimasta priva di un insediamento industriale, ad eccezione di una concessione fatta alla Montecatini perché vi installasse uno stabilimento di perfosfati e alla possibilità accordata alla Società Anonima Cantieri d'Aeroporto (Saca) di costruirvi un suo stabilimento [Pasimeni 1994, 22].

A conflitto concluso, come dicevamo, Brindisi veniva investita da diverse iniziative di tipo turistico, che si rivolgevano prima di tutto verso il miglioramento della ricettività. Sulla base della centralità attribuita allo sviluppo di quest'ultima in quanto considerata come il punto cardine sul quale si evolveva il fenomeno turistico, la Deputazione provinciale, al fine di usufruire dei finanziamenti speciali previsti dalla Legge del 29 luglio 1949 n. 481, nel '51 approvava il progetto per la costruzione di un moderno albergo a cinque piani nei pressi della stazione ferroviaria, tra Corso Umberto, via Indipendenza e via Bastioni, situato sul suolo dove era sorto il palazzo della Gioventù Italiana del Littorio distrutto dai bombardamenti nel corso della seconda guerra mondiale<sup>1</sup>. Inoltre, sempre agli inizi degli anni '50, anche sull'onda delle misure varate nel Convegno di Fasano, Brindisi veniva inserita, insieme con i centri più a nord e con altri della provincia, tra i 'Comuni o località ove si verifica notevole movimento di forestieri per turismo, attività agricole, commerciali o industriali, manifestazioni, fiere e mercati' e pertanto bisognosi di nuovi interventi per risolvere il problema della scarsa ricettività della provincia. Come sottolineava l'Ept, gli esercizi ricettivi (alberghi, pensioni e locande) rappresentavano l'elemento base dell'organizzazione e della valorizzazione turistica e come tali andavano migliorati, anche per mezzo di concorsi a premi per favorire l'apertura di esercizi alberghieri [Ente provinciale per il turismo di Brindisi s.d.(a), 5]. Da qui il contributo fornito dalla Provincia di Brindisi all'Ept per il miglioramento alberghiero in vari comuni del territorio provinciale, tramite la sistemazione o l'edificazione ex-novo di piccoli alberghi [Amministrazione provinciale di Brindisi s.d.(a), 17-18, 77-80] tra cui rientrò il progetto per la costruzione a Brindisi di un Ostello della Gioventù (che sarebbe stato portato a termine negli anni '60).

Parallelamente a tutto questo, operatori ed enti locali agivano anche sul fronte della costruzione dell'immagine. L'accento veniva posto sulla lettura di Brindisi come ponte verso l'Oriente, puntando in particolare sulle potenzialità del porto e sulle funzioni strategiche che aveva rivestito sin dall'antichità romana [Maddano 1929, 7]. In effetti, esso costituiva l'elemento cardine dell'immagine prevalente del capoluogo provinciale dopo il secondo conflitto mondiale, come dimostravano, tra l'altro, alcune pubblicazioni del Touring degli anni

<sup>1</sup> Archivio di Stato di Brindisi (ASB), Genio Civile Brindisi, classe VI, *Edilizia popolare*, anni 1947-1966, b. 47, fasc. 102, anni 1949-1952, *Progetto di costruzione di un albergo in corso Umberto I, vie Indipendenza e Bastioni (UTAP)*, Lettera dell'Amministrazione Provinciale di Brindisi all'Ingegnere Capo Ufficio del Genio Civile del 19.1.1952 e Progetto di massima per la costruzione di un albergo nella città di Brindisi del 10.1.1952.

ELISABETTA CAROPPO

'50, che ne enfatizzavano la collocazione rivestita in passato tra i porti più importanti dell'Adriatico e specialmente per il commercio con l'Oriente [Touring Club Italiano 1956, 130]. Nel frattempo, la Provincia interveniva anche a sostegno dello sviluppo delle attività storico-artistiche e delle iniziative sportive della città, organizzando e finanziando manifestazioni come la Coppa del Basso Adriatico e il Circuito Automobilistico 'Città di Brindisi' [Amministrazione provinciale di Brindisi s.d.(b), 18-20].

In realtà, come nel caso di altri interventi effettuati nel territorio provinciale, anche quelli compiuti nel capoluogo ricalcavano per molti aspetti quanto era stato svolto nel periodo fascista. Già il regime era intervenuto a Brindisi a favore del miglioramento della ricettività, collegandola soprattutto al traffico del porto e alla necessità di far fronte a soste cospicue e improvvise in città<sup>2</sup>; e già il regime aveva esaltato le potenzialità di sviluppo di quest'ultimo – il quarto a quel tempo tra i porti italiani<sup>3</sup> –, nel quale Mussolini aveva individuato una risorsa capitale per l'espansione dell'Italia intera nel Mediterraneo e verso l'Oriente [Masella 2000, 137].

Terminata la guerra, si tornava a dibattere proprio sulle potenzialità e le esigenze del porto. Di esso, al Primo Congresso nazionale di turismo di Genova, si rimarcava il carattere fortemente internazionale, attestato dalla natura del traffico dei suoi passeggeri, dall'essere scalo di linee marittime ed aree che toccavano ben quattro continenti e dal costituire un centro di irradiazione di molte correnti turistiche verso l'Italia [Durano s.d., 4-7]. Di esso, inoltre, viste e considerate le sue potenzialità naturali, alcuni operatori vagheggiavano il passaggio a porto turistico, ovvero a una marina attrezzata, come si sarebbe auspicato anche più tardi, collegata ai centri di villeggiatura e ponte turistico per il Mediterraneo [Di Giulio 1969; Di Giulio 1978]. Secondo quanto si sottolineava, la natura del movimento dei passeggeri rendeva il turismo di Brindisi riconducibile non tanto ai suoi monumenti, alla sua storia e al suo folklore quanto piuttosto, se non esclusivamente, alla posizione naturale del suo porto; sicché, bisognava impegnarsi perché il turismo di transito si trasformasse in turismo di sosta, non solo tramite un adeguato intervento in ambito ricettivo, ma anche nel campo della viabilità e della propaganda turistica [Ente provinciale per il turismo di Brindisi s.d.(b), 10-12, 23-26].

Eppure, malgrado gli sforzi fatti, il turismo, a Brindisi così come in tutto il resto del territorio provinciale, presentava numerosi limiti e contraddizioni, difficili da affrontare negli anni della Ricostruzione, ma altrettanto complessi e problematici negli anni a venire. Un problema che per la verità investiva un po' tutto il settore turistico del Mezzogiorno, dove non si riusciva ad avviare alcun processo di *catching up* nei confronti delle aree di più antica vocazione turistica [Battilani 2002, 105] e di certo non perché mancasse la consapevolezza dell'importanza economica del settore.

Di fatto, nel caso di Brindisi, al di là degli indubitabili e pur significativi interventi effettuati e dei dibattiti maturati, era nell'opzione industriale che le classi dirigenti locali individuavano la vera e propria chance dello sviluppo, puntando sulla destinazione industriale, più che turistica, del porto, con conseguenze che avrebbero inciso in maniera determinante sulla caratterizzazione economica e sul tessuto sociale non solo di Brindisi, ma di gran parte della provincia.

Dopo la guerra scattavano, difatti, dinamiche e richieste che molto si riconnettevano alle profonde difficoltà economiche del dopoguerra, costringendo a valutare, o a riconsiderare,

<sup>2</sup> ASB, Archivio Storico del Comune di Brindisi, cat. 15, classe 12, fasc. 66, Promemoria per la soluzione alberghiera di Brindisi del 30.7.1938.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

priorità e linee d'azione in ragione dei disastri del conflitto, della lotta alla disoccupazione e della diffusa conflittualità sociale. Problemi, questi, che investivano tutta la Puglia e che finivano con l'intersecarsi, in un complesso gioco tra locale, nazionale e internazionale, con l'attenzione più ampia che in quegli anni, e da più parti, si mostrava verso il Mezzogiorno, risentendo altresì delle strategie americane del *containment* e delle logiche della Guerra fredda [D'Antone 2000, 62-64].

In questo contesto, in cui peraltro dominava una fiducia illimitata verso i processi industriali, indicati come unica soluzione per il problema dell'arretratezza, sulla scia dell'esperienza keynesiana americana considerata come un modello applicabile e valido in ogni parte del mondo [Berrino 2018, 797, 801], a Brindisi si rinfocolavano antiche aspirazioni di esponenti politici e classi dirigenti locali verso lo sviluppo industriale della città. Del resto, dal punto di vista industriale, la fine della guerra rappresentava per diverse aree della Puglia una sorta di ritorno ad antica periferia, anche a causa del blocco dei mercati dell'Est, della chiusura di diverse fabbriche avviate da alcuni gruppi settentrionali, di tentativi di riconversione falliti e dell'aggressiva concorrenza di prodotti americani a prezzi più bassi importati in Italia per effetto dei piani Erp [Masella 1989, 383-384 e 396-397]. Inoltre, sempre in Puglia, si era ormai acquisita consapevolezza dell'impossibilità di riproporre per essa un modello di crescita fondato sulla proiezione di questa parte del Mezzogiorno verso i Balcani e il Vicino Oriente, in un quadro ormai contrassegnato dalla divisione del mondo in due blocchi e dall'assegnazione dei paesi dell'altra sponda dell'Adriatico – tradizionalmente considerati come luoghi privilegiati dell'interscambio – alla parte nemica. Le proibitive condizioni del mercato internazionale influivano poi sull'ipotesi di rilancio delle esportazioni almeno sul mercato interno e, quindi, verso quelle aree manifatturiere del Nord propense ad acquistare prodotti agricoli vendendo al Sud prodotti dell'industria pesante e di quella chimica. Per cui – secondo Luigi Masella – «Proprio questa nuova relazione virtuosa fra Nord e Sud [...] dimostrava la fragilità di ogni proposta ispirata ad un liberismo puro e sostanzialmente astratto [e] postulava invece [...] una presenza attiva dello Stato, che non solo definisse le coordinate di una specifica politica economica, funzionale ai nuovi termini del compromesso Nord-Sud, ma individuasse gli strumenti e gli istituti che garantissero, con lo sviluppo dell'agricoltura, la crescita rapida dell'interscambio e perciò la ripresa economica della regione». Un'ipotesi che presupponeva una situazione di stabilità sociale che invece in quegli anni risultava alquanto problematica, a causa degli elevati livelli di disoccupazione e della forte conflittualità che ne era derivata [Masella 1999, 123, 125].

In questo quadro, le aspirazioni industriali di Brindisi trovavano terreno fertile nell'attenzione più ampia che in quegli anni si poneva verso lo sviluppo economico del Mezzogiorno, la cui riduzione del divario col Nord appariva peraltro funzionale agli interessi del Paese intero, soprattutto in vista del suo inserimento nel Mercato comune europeo. Più esattamente, attecchivano le prospettive di sviluppo lanciate prima dalla Svimez e successivamente da quanto previsto a favore dell'industrializzazione del Sud d'Italia nell'ambito dell'intervento straordinario. Prospettive condivise, tra gli altri, già nel '47, non solo dal Prefetto di Brindisi Strano in una lettera inviata al Ministro dell'Industria e del Commercio Togni<sup>4</sup>, ma anche dalla Camera di Commercio della città<sup>5</sup> e da esponenti cattolici e anticomunisti della borghesia agraria locale come Carlo Scarascia [Sic 1948], presidente per diverso tempo del Consorzio

<sup>4</sup> ASB, Camera di Commercio, *Possibilità di sviluppo industriale per Brindisi*, cat. 10, classe 1, num. provv. 458, Lettera del Prefetto P. Strano al Ministro Togni del 23.7.1947.

<sup>5</sup> *Ivi*, num. provv. 390 e 439.

ELISABETTA CAROPPO

agrario provinciale brindisino, poi avvicinatosi a Moro e alla causa europeista [Bonatesta 2019, XI, XVI-XVII, 1, 11, 13 e 15].

## **2. L'opzione industriale a Brindisi. Dal Consorzio del porto all'insediamento della Montecatini**

Fu così che, dopo la guerra, i ceti produttivi locali e la rappresentanza politica brindisina rilanciarono un progetto organico di industrializzazione della città che individuava nel porto e nella valorizzazione delle aree ad esso contigue il nucleo centrale dello sviluppo del territorio. Un progetto che appariva tanto più necessario alla luce della caratterizzazione ancora fortemente agricola che la provincia presentava e di un sistema produttivo – stando ai dati del Censimento industriale del '51 – alquanto fragile, con unità locali e addetti che si addensavano in quantità consistenti solo nel capoluogo e nei centri tradizionalmente più importanti [Romano 2017, 16].

Come accennavamo, le spinte verso l'industrializzazione di Brindisi non nascevano dal nulla e si stagliavano in un contesto in cui già da tempo si era cercato di installare nella città un complesso industriale. Si è parlato a questo proposito di scelte sempre imposte e finalizzate a prospettive di carattere nazionale e internazionale, non più di tanto funzionali all'ammodernamento urbano e a un uso più razionale delle diverse risorse di cui pur Brindisi disponeva [Pasimeni 2007, 11; Pasimeni 1994, 13-30]. In realtà, quali che fossero i termini dei condizionamenti esercitati dal centro sulla periferia, alacre e convinto si dimostrava l'impegno delle classi dirigenti locali verso lo sviluppo industriale della città, come del resto avevano attestato la crescita delle imprese meccaniche e cantieristiche durante gli anni del primo conflitto mondiale, l'interesse del fascismo verso il settore aeronautico civile e commerciale e, dopo la guerra, la riorganizzazione, sotto la direzione del Servizio Tecnico dell'Aeronautica, delle ditte meccaniche presenti sul territorio per la manutenzione e la ricostruzione del parco velivoli, tra cui principalmente la Saca insediatasi a Brindisi negli anni '30 del Novecento. Uno stesso stabilimento della Montecatini era stato installato nella città in quel periodo, impiantato da gruppi imprenditoriali milanesi ma fortemente voluto dall'onorevole brindisino Ugo Bono all'interno di un progetto di localizzazione industriale che avrebbe dovuto svilupparsi proprio attorno al porto [Pasimeni 2007, 13-15, 24-27].

Su quest'ultimo si puntava, infatti, in maniera determinante, anche alla luce delle funzioni nostalgiche che esso ispirava [Durano 1947; Calderaro 1948; Mascia 1985, 29], mentre meno prioritario appariva lo sviluppo avionico della città che, pur essendo provvista di una stazione di idrovolanti militari già nel 1914 e di un aeroporto civile nel '38 [Lenzi 2007], avrebbe dovuto aspettare gli anni '80 per assistere all'adesione alla Società Esercizi Aeroporti Pugliesi, pensata in funzione del potenziamento dello scalo aereo destinato al traffico non solo di merci ma anche di passeggeri [Romano 2017, 86]. Proprio il porto, tra l'altro, era stato al centro di un intervento tenuto alla Camera nel settembre del '48 dall'onorevole salentino Mario Marino Guadalupi, eletto nelle file del PSI per la circoscrizione camerale di Lecce, Brindisi e Taranto il 18 aprile dello stesso anno. Egli, nel denunciare lo stato di disagio in cui si trovava la città dopo la guerra, aveva ricordato in Parlamento la mole dei traffici verificatisi in passato, sollecitandone – grazie anche all'istituzione di un apposito Comitato ministeriale o interministeriale per il coordinamento del traffico mercantile e a garanzia di una distribuzione delle merci Erp in base alle reali necessità dei porti interessati – l'inserimento tra quei porti contemplati per la circolazione delle merci previste nel Piano Marshall (in primis, per quelle di imbarco e sbarco delle diverse merci destinate al consumo e all'impiego nel Mezzogiorno) [Atti Parlamentari 1948]. Un'ipotesi emersa, tra l'altro, nel primo

Convegno interregionale indetto dai porti pugliesi e calabresi organizzato dalla Camera di Commercio di Brindisi – presieduta dall'allora vice-sindaco Manlio Poto – il 2 settembre del '48 presso il Salone dell'Amministrazione provinciale [Convegno Interregionale dei Porti Pugliesi e Calabresi 1949] e portata anche all'attenzione anche del Congresso nazionale dei porti promosso a Napoli tra il 26 e il 30 per iniziativa dell'Assessorato Idrovie-Navigazione Porti [Brindisi al 1° Congresso Nazionale dei Porti 1948].

Intanto, anche l'Amministrazione comunale di Brindisi intravedeva ottime possibilità di sviluppo della città nell'accoglimento di alcune richieste avanzate da diversi industriali fiumani per l'impianto in città di una serie di loro attività. Dal '46 era infatti presente a Brindisi una nutrita comunità di profughi provenienti dai territori ex italiani acquisiti dalla Jugoslavia di Tito, i quali avevano costituito con Brindisi, nel '48, il Consorzio Fiume-Brindisi, attraverso il quale aspiravano a ricostruire nel capoluogo salentino le industrie abbandonate nelle terre istriane e si proponevano di fare di Brindisi un porto franco sul modello triestino per la sua vicinanza ai mercati orientali [Bonatesta 2019, 21-22]. Queste industrie furono poco dopo incluse nel cosiddetto Progetto Ferro, un progetto che prevedeva la costituzione a Brindisi di un'area per l'industria manifatturiera su una superficie complessiva di 80 ettari servita da un fronte accostabile di 200 metri, oltre a una serie di interventi stradali e collegamenti ferroviari anche verso la stazione della città [Scarascia 1949].

Tutto questo spiega come mai, il 20 dicembre del '49, con decreto prefettizio e a norma della Legge comunale e provinciale, si giunse alla fondazione del Consorzio del Porto di Brindisi, costituito tra i Comuni della provincia, l'Amministrazione provinciale e la Camera di Commercio di Brindisi e ampiamente caldeggiato anche da un Comitato civico, con l'obiettivo di portare a compimento il Progetto ferro; di incrementare lo sviluppo delle industrie giuliane attraverso la concessione di una serie di agevolazioni; di organizzare e gestire il punto franco; di provvedere, infine, alla manutenzione dei nuovi impianti e alla gestione del patrimonio mobiliare e immobiliare di cui si sarebbe venuti in possesso [Brindisi porto e industria s.d., 35]. L'obiettivo, in altri termini, era quello di realizzare una vasta zona industriale nella cosiddetta località 'Perrino' e di impiantarvi un Punto franco – anch'esso antica aspirazione cittadina risalente almeno al fascismo [Caravaglios 1942, 64; Il 'porto franco' 1946; Fervore di intenti nel Convegno per l'Ente Autonomo del Porto di Brindisi 1946; D'Errico 1947] – per ottenere facilitazioni doganali e attrarre la localizzazione di imprese nazionali e straniere. Il Punto franco sarebbe stato istituito effettivamente il 4 dicembre del '51, per poi essere trasformato, nel '60, in Consorzio del Porto e dell'Area di Sviluppo Industriale di Brindisi, sull'onda del d.p.r. del 28 giugno n. 805 che prevedeva la costituzione di un'area di sviluppo industriale comprendente l'intero territorio provinciale [Paladini, Romano 2010, 74].

Le prospettive per l'industrializzazione di Brindisi trovarono ulteriore possibilità di concretizzazione verso la fine degli anni '50. Maturavano in quel momento, infatti, spinte diverse per la rivendicazione di diritti non riconosciuti, ricercando spazi propizi per recuperare posizioni e dignità che da un decennio apparivano offuscati. A gran parte delle classi dirigenti pugliesi la soluzione sembrava essere quella di coniugare liberismo e dirigismo statale, riproponendo «come condizione della salvezza [...] un meccanismo di sviluppo e un rapporto con lo Stato ad esse noto da tempo. Per far questo erano disposte ad affidare il loro destino alle rappresentanze politiche che si fossero dimostrate più idonee a garantire la redistribuzione di risorse pubbliche nella direzione auspicata». Per cui, se a Bari diverse erano le pressioni presso il ministero delle Partecipazioni statali in difesa delle industrie locali, a Taranto il Presidente della Camera di Commercio rivendicava l'istituzione di uno



ELISABETTA CAROPPO

stabilimento siderurgico a ciclo integrale contrapponendosi duramente a chi, dentro e fuori il Governo, propendeva per individuare altrove la sede più idonea [Masella 1989, 416-419]. Quanto a Brindisi, il nuovo gruppo politico s'impegnava a «scompaginare vecchi assetti economici e sociali ritenuti vincoli negativi allo sviluppo» ottenendo, tra gli anni '50 e '60, come vedremo, l'installazione di un impianto industriale operante in un settore ritenuto nodale per lo sviluppo italiano come quello petrochimico [Botta, Comei 1989, 117].

Com'è noto, dai governi centristi a quelli di centro-sinistra – soprattutto quelli guidati da Amintore Fanfani e poi da Aldo Moro –, la soluzione dei problemi del Mezzogiorno veniva individuata nello sviluppo accelerato del suo settore produttivo mediante l'azione propulsiva dello Stato, mirante ad assicurare un aumento dell'occupazione, un incremento dei redditi e una diffusione generale del benessere [Stasi 2019, 69-70]. Lo stesso Moro, sulla scia dell'influenza del cristianesimo sociale, del corporativismo cattolico e delle esperienze keynesiane, esprimeva sin dagli anni '40 del Novecento una valutazione negativa del momento conflittuale tra Stato e società e una ricerca continua di relazioni organiche tra l'uno e l'altra, all'interno di una visione della democrazia pluralistica e pacifica degli interessi e delle rappresentanze. Proprio in questa visione politica generale si inseriva il problema del Mezzogiorno, il quale non poteva essere considerato – come era accaduto all'interno della DC fino alla prima metà degli anni '50 – in quanto espressione di squilibri economici da risolvere con le misure delle politiche di intervento nelle aree depresse, ma come interesse particolare da integrare e contemperare in uno Stato unitario e pluralista [Masella 1989, 426-427]. In tutto questo, la Puglia diveniva il 'laboratorio' privilegiato del progetto di Moro, mentre la DC riusciva ad assicurarsi consenso tra i nuovi nuclei operai nelle fabbriche, ascrivendo a proprio merito la modernizzazione delle strutture produttive e sociali della regione e, mediante la gestione di risorse sempre più cospicue, diventando l'imprescindibile fattore di mediazione tra capitalismo provato settentrionale, attirato nella regione, industria pubblica e società locale [Pirro 1993].

In questa realtà, fu lo stesso Presidente Perrino a rimarcare, nel delineare il programma di intervento della Provincia per il quadriennio '56/'60, la necessità di intraprendere una serie di iniziative in grado di rispondere adeguatamente alle esigenze dei tempi, assicurando una visione coordinata dei bisogni dei pubblici servizi, elastica nell'adattare gli atti amministrativi ai fatti della vita sociale, capace di migliorare i livelli di reddito della popolazione locale e di incidere sulla riduzione del divario del Sud dal Nord [Amministrazione provinciale di Brindisi s.d.b., 4-6]. E d'altra parte, Perrino rappresentava un autorevole esponente della DC a livello nazionale – basti pensare che ne sarebbe diventato senatore tra il '63 e il '72 –, rivestendo peraltro le cariche prima di componente del Direttivo del Consorzio del Porto [De Giorgi de Notaristefani 2009, 41] e in seguito di presidente la stessa Area di Sviluppo Industriale di Brindisi [Brindisi porto e industria s.d., 34]. Per lui, più esattamente, la crescita economica della provincia era subordinata alla valorizzazione delle strutture portuali di Brindisi come rotta da e verso l'Oriente, intravedendo ancora una volta nel porto e nel potenziamento della sua funzione commerciale il volano dello sviluppo industriale [De Giorgi de Notaristefani 2009, 44]. Una soluzione su cui anche la Camera di Commercio di Brindisi era d'accordo, ritenendola occasione proficua per gli interessi della città anche sul piano internazionale (soprattutto in seguito al blocco del Canale di Suez nel '56)<sup>6</sup>. Per Perrino, inoltre, agire per gli interessi delle province meridionali si traduceva, nel caso di quella di Brindisi, in primo luogo nell'appoggio a che si favorisse il Punto Franco e la Zona Industriale del capoluogo, nei quali

<sup>6</sup> ASB, Camera di Commercio, *Situazione dell'industria Rinascente ...*, num. provv. 439, cit.

egli intravedeva l'avvenire economico della popolazione brindisina «non essendo più sufficiente alla loro vita l'agricoltura»<sup>7</sup>; e ancora, nell'«intervento diretto dello Stato che, impegnato sul cammino della giustizia sociale, deve creare nel Mezzogiorno le opportune attività industriali, le sole idonee a combattere la ormai troppo nota depressione, che da circa un secolo affanna trattatisti ed economisti»<sup>8</sup>.

Non fu un caso, dunque, se proprio Perrino partecipò, nel gennaio del '59, al Convegno interregionale organizzato dalla DC a Taranto sul tema La Puglia, la Lucania e la Calabria nel secondo periodo dell'industrializzazione, alla presenza del Ministro Colombo e sull'onda delle linee di Pasquale Saraceno [Stasi 2019, 79], che com'è noto vedevano nel massiccio processo di industrializzazione del Mezzogiorno e nell'intervento sistematico dello Stato anche all'iniziativa privata la chance principale per assicurare il riequilibrio territoriale [Del Monte, Giannola 1978, 119-121; Negri Zamagni, Sanfilippo 1988, 14-50; Barone 1994, 389; Galasso 2005, 103-106]. La stessa DC, costretta a ripensare la propria strategia in Puglia dopo i risultati negativi registrati prima alle amministrative del '51/'52 e poi alle politiche del '53, si spingeva alla fine degli anni '50 verso un incontro con il PSI, avviando un'azione riformistica in grado di guidare la crescita spontanea dell'economia capitalistico-industriale correggendone i diversi squilibri territoriali [Stasi 2019, 69].

Dopo alcune ipotesi che si erano profilate di far insediare a Brindisi alcune industrie della Fiat<sup>9</sup> e il nuovo impianto energetico dell'Eni di Enrico Mattei<sup>10</sup>, fu il petrolchimico ad avere la meglio. Di fronte a una concorrenza sempre più agguerrita posta in essere dalla chimica pubblica – ne erano testimonianza il rilancio dell'Agip, l'acquisizione dell'Anic e la nascita della stessa Eni –, la Montecatini – una delle imprese coinvolte nel progetto della Svimez, spostatasi nel frattempo verso il petrolchimico – decideva infatti di impiantare a Brindisi, nel '59, il suo nuovo stabilimento, usufruendo della politica di incentivi e agevolazioni finanziarie e fiscali alle imprese prevista nell'ambito dell'intervento straordinario per la realizzazione di nuovi impianti al Sud. Vi incidevano anche la posizione geografica e la situazione del porto e le premesse degli enti locali, che da tempo, come abbiamo visto, pressavano prima a favore del Punto franco e poi per un più vasto orizzonte di area industriale [Gorjux 1959; Sapelli 1997, 40; Amatori, Bezza 1990].

Non poco aveva influito su tutto questo il ruolo giocato a livello nazionale dall'onorevole brindisino Italo Giulio Caiati, democristiano e membro, tra l'altro, nel '56, della Giunta comunale di Poto –, sottosegretario alla Difesa nel Governo Segni e tra i più strenui sostenitori del progetto di industrializzazione del porto della città [Gorjux 1959].

Impiantato l'8 marzo, il complesso Montecatini sarebbe stato esaltato dall'Amministrazione provinciale come una delle occasioni più costruttive di progresso sociale ed economico per la provincia intera<sup>11</sup> e salutato con favore dallo stesso Ept di Brindisi in quanto garanzia di progresso civile e modernità [Ente provinciale per il turismo di Brindisi s.d.(b), 10-11]. Indicato da Caiati come il frutto di uno stretto rapporto di collaborazione nazionale e locale tra organi di Governo, Consorzio del Porto, Amministrazione comunale e anche privati

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 6.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *Ivi*, *Proposta della Camera di Commercio e dell'Amministrazione Provinciale di Brindisi per la costruzione dell'impianto siderurgico previsto dalla FIAT nel Meridione. Invito ad Enrico Mattei per visitare l'area destinata al nuovo impianto dell'ENI*, cat. 10, classe 1, num. provv. 388, Lettera del pres. Manlio Poto a Mr. Lilienthal del 28.6.1957.

<sup>10</sup> *Ivi*, Lettera del pres. Antonio Perrino ad Enrico Mattei del 18.12.1957.

<sup>11</sup> *Ivi*, cat. 10, classe 1, num. provv. 291, Manifesto dell'Amministrazione Provinciale di Brindisi in occasione dell'inizio dei lavori di costruzione dello stabilimento petrolchimico della soc. 'Montecatini'.

ELISABETTA CAROPPO

interessati alla cessione dei suoli, l'impianto si collocava – per il Ministro per il Mezzogiorno Pastore – in una regione testa di ponte verso l'Oriente [Gorjux 1959] e prefigurava – per il Ministro dell'Industria e del Commercio Colombo – una grande possibilità per l'Italia intera non solo perché avrebbe eliminato alcune gravi strozzature della sua economia, ma anche nella prospettiva dell'entrata in funzione del Mercato Comune Europeo e dell'allargamento del mercato nazionale interno, garantendo occupazione a quel milione e settecentomila di disoccupati che metteva in pericolo la stabilità del Paese e la sua stessa adesione alla Cee<sup>12</sup>. Il complesso avrebbe determinato mutamenti radicali sul piano socio-economico, agendo sensibilmente sulla struttura produttiva non solo di Brindisi, ma di tutti i comuni di cintura più direttamente coinvolti nelle opere di infrastrutturazione territoriale [Romano 2017, 26].

Sullo sfondo, com'è noto, erano intervenuti i Provvedimenti per l'industrializzazione del Mezzogiorno fissati nell'ambito della legge del 29 luglio del 1957 n. 634 (integrata poco dopo dalla n. 555 del 18 luglio 1959) la quale, al fine di accelerare l'industrializzazione del Sud, aveva stabilito che comuni, province, Camere di commercio ed altri organismi locali potessero consorziarsi in enti di diritto pubblico con il compito di programmare e gestire, nei cosiddetti comprensori, iniziative utili per lo sviluppo industriale per mezzo dell'utilizzo dei finanziamenti della Cassa per il Mezzogiorno [Adorno 2015, 379-380]. Proprio sull'onda di tale legislazione, il Consorzio del Porto veniva trasformato nel '60, come abbiamo detto, in Consorzio del Porto e dell'Area di Sviluppo Industriale, chiamato ad assolvere – sotto la presidenza dello stesso Perrino (ora senatore) e la vigilanza del Ministero dell'Industria e del Commercio – ai compiti previsti dalla legge n. 634 [Brindisi porto e industria s.d., 34].

## Conclusioni

Concludendo, anche a Brindisi, dopo la guerra, si avviarono diverse iniziative a sfondo turistico, poste in essere principalmente da enti ed operatori locali e concentrate soprattutto sul fronte della ricettività e della costruzione dell'immagine della città. Molto si operò in continuità con il fascismo ma, nonostante gli sforzi fatti, il turismo risultò contrassegnato da numerosi problemi e difficoltà.

In realtà, fu nell'opzione industriale che le classi dirigenti locali individuarono la vera e propria chance dello sviluppo, obiettivo che rivelò una larga convergenza non solo economica ma anche politica e che fu perseguito da esponenti locali di formazione diversa sull'onda di aspirazioni di più lunga data. Puntando in particolare sul porto e sulle sue potenzialità industriali, più che turistiche, esse riuscirono ad avanzare una visione industrialista sin dalla fine del conflitto, inserendosi a pieno titolo nelle dinamiche della Guerra fredda in chiave anticomunista e agendo anche in relazione alle occasioni indotte dall'intervento straordinario. In tutto questo, fondamentale si rivelò l'aiuto dello Stato, accompagnato comunque dall'attiva partecipazione di enti e operatori locali che, individuata nell'industrializzazione della città la soluzione più congeniale per affrontare i gravi ritardi del dopoguerra, si mossero abilmente tenendo conto delle suggestioni della Svimez e di Pasquale Saraceno circa la necessità di ridurre il divario Nord-Sud e di pensare allo sviluppo del Mezzogiorno nell'ottica del riequilibrio economico del Paese. La stessa Camera di Commercio di Brindisi costituì un vero e proprio centro propulsore dell'economia periferica, dimostrandosi – come accadde per altri enti camerali del Mezzogiorno degli anni '50 – un'interlocutrice privilegiata nella ridefinizione delle politiche industriali per il Sud e un vero laboratorio per la formulazione di strategie di

<sup>12</sup> Ivi, num. provv. 392, *Nuovo stabilimento petrolchimico di Brindisi*, cit., Discorso del Ministro dell'Industria e del Commercio Emilio Colombo durante la cerimonia per la posa della prima pietra del nuovo stabilimento petrolchimico di Brindisi dell'8.3.1959.

sviluppo della propria realtà economica di comune accordo con le direttive governative nazionali [Denitto, 132-134].

Se – tra le ‘eredità’ fasciste – determinante si rivelò l’importanza politica attribuita al porto, meno prioritario apparve lo sviluppo avionico della città, che solo negli anni ’80 sarebbe stata investita dal potenziamento dello scalo aereo destinato anche al traffico dei passeggeri [Romano 2017, 86]. Di fatto, negli anni del dopoguerra, e fino al crollo del muro di Berlino, nel contesto della strategia del contenimento, l’avamposto con idroscalo costituì un «ambiente fisico dello sviluppo dell’attività ‘atlantica’», essendo stata riconosciuta a Brindisi, in virtù della sua posizione strategica, una funzione nodale di «crocevia atlantico» nel Mediterraneo conteso tra i due blocchi e divenuto spazio di smistamento degli armamenti e delle attività degli Alleati che avevano aderito alla Nato. Funzione che nel 1960 fu rafforzata dall’attivazione della base Usaf a San Vito dei Normanni [Lenzi 2007, 2005].

### Bibliografia

- ADORNO, S. (2015). *Le Aree di sviluppo industriale negli spazi regionali del Mezzogiorno*, in *L'Italia e le sue regioni. L'età repubblicana. Istituzioni*, Roma, Treccani, pp. 375-394.
- AMATORI, F., BEZZA, B. (1990). *Montecatini 1888-1966. Capitoli di storia di una grande impresa*, Bologna, il Mulino.
- AMMINISTRAZIONE PROVINCIALE DI BRINDISI (s.d.) a. *Sintesi del quinquennio 1951-55*, Brindisi.
- AMMINISTRAZIONE PROVINCIALE DI BRINDISI (s.d.) b. *Relazione della Giunta sul programma nel quadriennio del Consigli provinciale – Giugno 1956 – Maggio 1960*, Brindisi, Lito-Tipografia Editrice Meridionale.
- ATTI PARLAMENTARI (1948). *Discussioni*, Seduta antimeridiana del 23 settembre, in <https://storia.camera.it/> (20 giugno 2020).
- BARONE, G. (1994). *Stato e Mezzogiorno (1943-60). Il “primo tempo” dell’intervento straordinario*, in *Storia dell’Italia repubblicana*, vol. I, *la costruzione della democrazia*, Torino, Einaudi, pp. 293-409.
- BATTILANI, P. (2002). *Il turismo nel Mezzogiorno nel secondo dopoguerra: l’occasione mancata dei voli charter*, in «Storia del turismo», 2002, pp. 95-114.
- BATTILANI, P., FAURI, F. (2005). *Il turismo come motore dello sviluppo economico locale: il caso di Rimini*, in «Storia del turismo», 2004, pp. 55-82.
- BERRINO, A. (2005). *La nascita delle Aziende autonome e le politiche di sviluppo locale in Italia tra le due guerre*, in «Storia del turismo», 2004, pp. 33-54.
- BERRINO, A. (2018). *Programmi di valorizzazione turistica per le regioni meridionali negli anni cinquanta del novecento*, in «Società e storia», n. 162, pp. 777-804.
- BONATESTA, A. (2019). *Europa «potenza civile» e Mediterraneo. La politica comunitaria di Carlo Scarascia Mugnozza (1961-1977)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- BOTTA, F., COMEI, M. (1989). *Le differenziazioni interne come problema dello sviluppo*, in *Storia d’Italia. Le regioni dall’Unità a oggi. La Puglia*, a cura di L. Masella, B. Salvemini, Torino, Einaudi, pp. 907-935.
- Brindisi porto e industria. Annuario del Consorzio del porto e dell’A.S.I. (s.d.)*, s.e.
- Brindisi al 1° Congresso Nazionale dei Porti (1948)*, in «La Freccia», n. 10, 9 ottobre.
- CALDERARO, F. (1948). *Cenni storici sul porto di Brindisi*, in «La Freccia», n. 12, 27 marzo.
- CARAVAGLIOS, V.A. (1942). *Il porto di Brindisi. Illustrazione storica, geografica, tecnica, economica, corporativa, statistica e tariffaria*, Napoli, Guida portuale del Mediterraneo.
- CAROPPO, E. (2017). *Provincia di Brindisi e strategie turistiche. Dal 1927 agli anni ’90*, in «Itinerari di ricerca storica», n. 2, pp. 163-198.
- Convegno Interregionale dei Porti Pugliesi e Calabresi (1949)*, in «La Freccia», n. 35, 4 settembre.
- D’ANTONE, L. (2000). *L’«interesse straordinario» per il Mezzogiorno (1943-1960)*, in *Radici storiche ed esperienza dell’intervento straordinario nel Mezzogiorno*, a cura di L. D’Antone, Napoli, Bibliopolis, pp. 51-109.
- DI GIULIO, A. (1969). *Un argomento di interesse nazionale e locale: il porto turistico*, Brindisi, Tipografia Ragione, 1969.
- DI GIULIO, A. (1978). *Porto turistico e turismo a Brindisi*, Brindisi, Tipografia Ragione, 1978.
- DURANO, N. (s.d.). *Il turismo internazionale e i collegamenti ferroviari dei porti salentini. Memoria al 1° Congresso Nazionale del Turismo di Genova*, Brindisi, Tip. Edit. Brindisina, pp. 1-7.
- D’ERRICO, F. (1947). *Il porto di Brindisi e la disoccupazione dei marittimi*, in «La Freccia», n. 16, 19 aprile.

ELISABETTA CAROPPO

- DE GIORGI DE NOTARISTEFANI (2009). *L'amministrazione provinciale dalla caduta del fascismo alla Presidenza Perrino, in 1927-2007. L'amministrazione della Provincia di Brindisi*, a cura di C. Pasimeni, Oria (Br), Hobos, pp. 31-48.
- DEL MONTE, A., GIANNOLA, A. (1978). *Il Mezzogiorno nell'economia italiana*, Bologna, il Mulino.
- DENITTO, A.L. (2000). *Confindustria e Mezzogiorno (1950-1958). Dibattiti e strategie dell'intervento straordinario*, Galatina, Congedo.
- ENTE PROVINCIALE PER IL TURISMO DI BRINDISI (s.d.)a. *Rilevazione di dati statistici interessanti Brindisi e la sua provincia*, a cura di B. Ruffini, Brindisi, s.e.
- ENTE PROVINCIALE PER IL TURISMO DI BRINDISI (s.d.)b. *Relazione sull'attività turistica svolta dall'E.P.T. di Brindisi nel triennio 1957/1959*, Brindisi, s.e.
- Fervore di intenti nel Convegno per l'Ente Autonomo del Porto di Brindisi* (1946), in «La Freccia», n. 39, 23 novembre.
- GALASSO, G. (2005). *Il Mezzogiorno da "questione" a "problema aperto"*, Manduria, Lacaita.
- Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana, n. 245, 6.10.1960.
- GORJUX, B. (1959). *Domani una svolta storica nella vita del brindisino*, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», n. 7 marzo.
- Il "porto franco"* (1946), in «La Freccia», n. 38, 16 novembre.
- LEONARDI, A. (2007). *Turismo e sviluppo in area alpina. Una lettura storico-economica delle trasformazioni intervenute tra Otto e Novecento*, in «Storia del turismo. Annale 2005», pp. 53-83.
- MADDANO, G. (1929). *Brindisi e la sua provincia. Note storiche e descrittive*, Roma, U.N.I.T.I.
- MASCIA, R. (1985). *La Valigia delle Indie: Londra-Brindisi-Bombay*, Andria, Tiemme.
- MASELLA, L. (1989). *La difficile costruzione di una identità (1880-1980)*, in *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. La Puglia*, a cura di L. Masella, B. Salvemini, Torino, Einaudi, pp. 281-438.
- MASELLA, L. (1999). *Ascesa e declino delle politiche di intervento pubblico, Storia della Puglia*, vol. 5, a cura di A. Massafra, B. Salvemini, Roma-Bari, Laterza, pp. 123-141.
- MASELLA, L. (2000). *L'industrializzazione della Puglia. Una ricognizione storiografica*, «in Fondazione Assi – Annali di storia dell'impresa», n. 11, p. 137, pp. 125-150.
- NEGRI ZAMAGNI, V., SANFILIPPO, M. (1988). *Introduzione*, in *Nuovo meridionalismo e intervento straordinario. La SVIMEZ dal 1946 al 1950*, a cura di V. Negri Zamagni, M. Sanfilippo, Bologna, il Mulino.
- PALADINI, A.P., ROMANO, M. (2010). *La rappresentazione territoriale dello sviluppo industriale del Salento nel secondo '900, Atlas. Atlante storico della Puglia moderna e contemporanea. Materiali su amministrazione, politica, industria*, a cura di A.L. Denitto, Bari, Edipuglia, pp. 67-91.
- PASIMENI, C. (1994). *“L'identità imposta”*, in *Brindisi 1927-1943: da capoluogo a capitale, i progetti, le architetture: mostra documentaria*, a cura di E. Lenzi, Brindisi, Alfeo, pp. 12-30.
- PASIMENI, C. (2007). *«Dismettere la divisa di guerra», Tra cielo e mare ottant'anni di aviazione e industria aeronautica a Brindisi*, a cura di E. Lenzi, Oria (Br), Italgrafica, pp. 11-28.
- PIRRO, F. (1993). *Il laboratorio di Aldo Moro*, Bari, Dedalo.
- QUARTA, M.S. (2006). *Le terme di Torre Canne nelle strategie di sviluppo del sistema turistico pugliese*, in «geotema», n. 28, pp. 133-142.
- ROMANO, M. (2017). *Autonomie locali e sviluppo tra regionalizzazione e riforme delle funzioni amministrative. Il caso della provincia di Brindisi (1970-1990)*, in «Itinerari di ricerca storica», special issue 3, pp. 9-97.
- SAPELLI, G. (1997). *Storia economica dell'Italia contemporanea*, Milano, Mondadori.
- SCARASCIA, C. (1949). *Punto franco e zona industriale*, in «La Freccia», n. 43, 29 ottobre.
- SIC (1948). *Personalità della missione economica americana visitano il nostro porto*, in «La Freccia», 46, 20 novembre.
- STAGIRA, A.M. (2011). *Brindisi: da semiperiferia rurale a città industriale*, in «Qui ... dove la terra finisce e il mare comincia». Memoria e immagine dell'impresa. Catalogo della mostra, Brindisi, Prhomos.
- STASI, F. (2019). *La politica a Brindisi negli anni della svolta industrialista*, Brindisi, Hobos.
- TISSOT, L. (1996). *Il turismo: dal pellegrino al Club Méditerranée*, in *Storia d'Europa*, a cura di P. Bairoch, E.J. Hobsbawm, vol. V, *L'età contemporanea. Secoli XIX-XX*, Torino, Einaudi, pp. 569-587.
- TOURING CLUB ITALIANO (1956). *Italia meridionale e insulare. Guida breve*, vol. III, Milano, Mondadori.



**Fonti archivistiche**

Archivio di Stato di Brindisi (ASB), Genio Civile Brindisi, classe VI, *Edilizia popolare*, anni 1947-1966, b. 47, fasc. 102, anni 1949-1952.

ASB, Archivio Storico del Comune di Brindisi, cat. 15, classe 12, fasc. 66, Promemoria per la soluzione alberghiera di Brindisi del 30.7.1938.

ASB, Camera di Commercio, cat. 10, classe 1, num. provv. 458.

ASB, Camera di Commercio, num. provv. 439.



## *Pier Niccolò Berardi e lo sviluppo turistico della Basilicata nei primi anni Cinquanta* *Pier Niccolò Berardi and the tourist development of Basilicata in the early 1950s*

**CAROLINA DE FALCO**

Università della Campania Luigi Vanvitelli

### **Abstract**

*Nei primi anni Cinquanta la Basilicata vive un'eccezionale stagione storica che grazie al conte industriale Stefano Rivetti, si traduce in un progetto di sviluppo turistico a Maratea. Meno noto è che ne sia stato l'interprete Pier Niccolò Berardi, autore del museo Ginori, nel 1964, e inserito tra l'élite culturale e imprenditoriale italiana. Alla mostra di Pagano Architettura rurale in Toscana, si segnala per la qualità delle fotografie. Cogliendo la stessa sintonia tra l'insediamento umano e il paesaggio, realizza nel dopoguerra gli scatti a Maratea, così come progetta il lussuoso hotel Santavenere, nel 1955, precedente dell'insediamento a Punta Ala.*

*At the beginning of the 1950s, Basilicata experienced an exceptional historical season, that at Maratea, thanks to the industrial count Stefano Rivetti, translated into a tourism development project. Less known is that the interpreter was Pier Niccolò Berardi, the author of the Ginori museum in 1964, that attends the cultural and entrepreneurial elite. At the exhibition 'Rural architecture in Tuscany' by Pagano, he stands out for his photographs. Capturing the same harmony between the human settlement and the landscape, he took the shots in Maratea after the war, as well as realizing the project for the Santavenere luxury hotel, in 1955, preceding the settlement in Punta Ala in Tuscany.*

### **Keywords**

Architettura per il turismo, Pier Niccolò Berardi, Hotel Santavenere.

*Architecture for tourism, Pier Niccolò Berardi, Santavenere Hotel.*

### **Introduzione**

Nei primi anni Cinquanta del Novecento la Basilicata vive un'eccezionale stagione storica, al centro dell'attenzione politica, con ricadute economiche e sociali, basti ricordare il caso di Matera, da poco al centro dell'attenzione europea, dove la decisione di sfollare le abitazioni rurali dei Sassi, diviene il volano per la realizzazione dei rioni popolari: uno straordinario laboratorio che coinvolse la migliore cultura italiana, offrendo l'occasione anche per la circolazione delle idee, in particolare tra i professionisti romani e napoletani [De Falco 2019]. Negli stessi anni, anche Maratea si presta a una riscoperta e a un rilancio ed è noto che l'artefice dello sviluppo industriale e turistico sia stato il conte Stefano Rivetti di Val Cervo. Piemontese, esponente della famiglia proprietaria di un lanificio a Biella, coglie l'opportunità del sostegno economico offerto dalla Cassa del Mezzogiorno per impiantare a Maratea, nel 1953, un'azienda agricola e uno stabilimento tessile, promuovendo inoltre la costruzione del prestigioso Hotel Santavenere, il primo cinque stelle del sud Italia, ancora oggi rinomata struttura alberghiera di fama internazionale. Non è altrettanto noto, invece, che il principale interprete di tali trasformazioni nel campo architettonico sia stato Pier Niccolò Berardi. Nato a Fiesole nel 1904 e scomparso a Milano nel 1989, pittore e fotografo, traduce in modo del

CAROLINA DE FALCO

tutto personale le idee architettoniche formulate nella transizione tra primo e secondo Novecento, con una rara sensibilità per il paesaggio, attività che qui si intende iniziare a segnalare.

### **1. Il contesto storico-politico**

Maratea, conosciuta anche per le sue 44 chiese, con la costa alta e frastagliata sul golfo di Policastro, ma ricca pure di grotte, insenature, spiagge e promontori con una vegetazione rigogliosa di pini, olivi e querce, costituisce l'unico sbocco della regione lucana sul Tirreno, tra Campania e Calabria [Cernicchiaro 1979]. L'aquila sullo stemma, raffigurata insieme a tre torri di cui una inglobata in seguito nella chiesa madre, testimonia il particolare status di 'Città Regia', cioè appartenente direttamente al Regio Demanio e quindi non feudale, fin dall'epoca angioina; privilegio confermato anche dagli Aragonesi, quando la popolazione del borgo del Castello contrastò il conte Sanseverino di Lauria [Pane 2000]. L'unico feudo esistente a Maratea, come rivela il diruto castello sulla cima del monte, era infatti il villaggio di Castrocucco, al confine con la Calabria [Luongo 2019].

Nel Settecento la popolazione si espande, come testimoniano i nuovi piccoli centri: Massa, nell'entroterra, la frazione più popolosa e con una spiccata vocazione agricola; Cersuta e Acquafredda, nella parte settentrionale della fascia costiera, dove l'illustre statista lucano Francesco Saverio Nitti, all'inizio degli anni Venti, acquista e fa ristrutturare come residenza estiva una villa ottocentesca. D'altra parte già nel 1927 Maratea è descritta come pittoresca cittadina di terra, ma anche stazione balneare, per il caratteristico agglomerato di case, denominato Porto, attraversato da scalinate e vicoletti, con il belvedere sul mare della chiesa di Santa Maria di Portosalvo. Con la costruzione dei pontili e delle banchine diviene il centro delle attività commerciali di Maratea, a partire dagli anni Sessanta, configurandosi ancora come uno dei luoghi attrattivi della costa [Industria e turismo 1989; De Nicola 2005, 48]. È tuttavia la frazione Fiumicello-Santavenere a segnare, dagli anni Cinquanta, la nascita del turismo marateota, per impulso del conte Rivetti.

Nell'immediato dopoguerra, come nel resto della Basilicata, anche a Maratea la condizione abitativa è rappresentata prevalentemente da edifici a struttura tradizionale, serviti di luce e acqua fin dagli anni Venti, quando viene anche aperta la SS 18 sulla costa, ma carenti invece di servizi igienici [Lamarca 1987; Polisciano 2004]. Nel clima recessivo, accanto a istituzioni secolari come l'ospedale e l'educando femminile De' Pino, va tuttavia segnalata, in quanto antesignana e poco nota, l'azione condotta dal marateota Antonio Cernicchiaro. Emigrato prima in Messico e poi a Bogotá, qui fonda, nel 1925 e tuttora esistente, l'associazione di import export nel settore della ristorazione, ITALCASA [Casa Lucana 2001; De Nicola 2005, 73-76]. Affidata l'impresa a un parente, Cernicchiaro rientra a Maratea, dove decide di investire alcuni capitali e proprietà ereditate, fondando nel 1950 Casa Lucana, organizzazione commerciale in aiuto alla popolazione nella diffusione delle nuove tecnologie a disposizione sul mercato, anche attraverso prime forme propagandistiche. Pure se fallita sei anni dopo per l'insolvenza degli acquirenti, la società ha il merito di aver introdotto, in maniera capillare sebbene in un territorio di grande arretratezza, tutto ciò che poteva favorire lo sviluppo della popolazione: dalla macchina per cucire alle cucine a gas, dai nuovi materiali e attrezzature da costruzione agli apparecchi radiofonici, fino alla strumentazione sanitaria per l'ospedale, di cui lo stesso Cernicchiaro diviene presidente.

Nel 1952, e fino al 1961, è eletto sindaco di Maratea Biagio Vitolo, cui si deve l'energica azione per dotare il paese di servizi essenziali (fognature, acquedotto, edifici scolastici), assecondando pure attività ricreative di gruppo e migliorando il territorio con opere viarie e

luoghi di ritrovo, iniziando a intravedere quel futuro turistico già da tempo auspicato [De Nicola 2005]. Rivetti dunque trova terreno fertile in una comunità che appare matura per tale incontro. Anzi, è lo stesso imprenditore di Casa Lucana a intravedere nel conte colui che avrebbe avuto i più adeguati mezzi per favorire il rilancio della città. Nel 1953, infatti, Cernicchiaro indirizza al sindaco una lettera con la quale si dichiara disposto a cedere, a prezzo simbolico, un'ampia proprietà al solo scopo di pubblico bene, per 'completare un'opera che apporterà senza dubbio il benessere ad una intera popolazione' contribuendo a persuadere altri proprietari a cedere i loro terreni [Industria e turismo 1989; De Nicola 2005, 40-41].

Nel 1953 Rivetti costituisce dunque due società: la prima, grazie all'accordo con l'Istituto industriale laniero Italiano, è la *S.p.A. Lanificio di Maratea*, con sede legale nella città lucana, che ha il compito di fabbricazione e commercio di filati e tessuti in genere; la seconda è la *S.p.A. Imprese Turistiche Lucane*, divenuta poi nel 1958 *Imprese Turistiche Golfo di Policastro*, con lo scopo di 'attendere alla costruzione e all'esercizio di alberghi, ristoranti, caffè e simili e alle iniziative e servizi turistici in genere', per l'acquisto, l'amministrazione, la conduzione, la costruzione e la locazione di beni immobili.

La *Imprese Turistiche Lucane* promuove la costruzione dell'hotel Santavenere, nel 1955, residenza temporanea anche di tutte le personalità in visita a Rivetti. Il programma di sviluppo prevede la costruzione di collegamenti viari con l'Autostrada del Sole, il porto diportistico, centri di accoglienza di lusso, parchi residenziali.

Rivetti è legato a Maratea al punto da desiderare di essere sepolto accanto alla maestosa statua del Cristo Redentore, dall'altezza di 22 metri, da lui commissionata allo scultore Bruno Innocenti, che la realizza tra il 1963 e il 1965, rivestita con un impasto di cemento bianco e scaglie di marmo di Carrara, la cui inconfondibile sagoma sulla cima di Monte San Biagio è visibile da tutti i paesi del golfo. Eppure il conte ha avuto un rapporto non sempre felice con la popolazione locale, ma non è questo l'ambito per dipanare la questione [Trotta 2005; Seravalli 2018]. Tra il 1967 e il 1973 le industrie di Rivetti vanno in bancarotta, mentre è forte la pressione della sinistra locale, che denuncia i danni per l'inquinamento causati alle fabbriche, cui si aggiunge quella di clientelismo tra gli esponenti politici di centro [Berrino 2011, 256-257]. Non era più possibile che un industriale del nord operasse in maniera incontrastata in una zona vergine, producendo modifiche dal punto di vista ambientale e sociale, mentre gli strumenti di controllo governativo avrebbero dovuto adempiere al ruolo di intermediari tra l'iniziativa privata e il pubblico interesse, pianificandone gli sviluppi. Intanto l'economia di Maratea aveva oramai scoperto la sua vocazione turistica.

## 2. Berardi, la sensibilità per il paesaggio e l'hotel Santavenere

Marco Romoli, figlio del poliedrico pittore fiorentino Mario, collaboratore di Pier Niccolò Berardi già prima di laurearsi (con Leonardo Savioli nel 1971) ha da poco dedicato all'architetto di Fiesole una mostra per riscoprirne la figura. Berardi, noto soprattutto per la realizzazione del museo Ginori nel 1964-65, è il nipote di Ernesto Redaelli, capo di un'importante industria siderurgica in Toscana, ma dopo aver frequentato lo studio dello scultore Carlo Rivalta, si allontana dall'impresa familiare per iscriversi alla Facoltà di Architettura di Roma, dove si laurea, con Marcello Piacentini nel 1928, con una tesi di progetto per un Golf Club sul lago Maggiore. Nello stesso anno partecipa anche all'Esposizione Italiana di Architettura Razionale di Roma.

Berardi, pure per estrazione sociale, tra l'altro sposerà Mimma Mondadori, annovera sentite amicizie tra l'élite imprenditoriale e culturale, tra cui Giovanni e Andrea Nasi, Raimondo



CAROLINA DE FALCO

Visconti di Modrone, Indro Montanelli, fino a Riccardo Muti, oltre a quella con Gio Ponti. Il *milieu* intellettuale è quello che si raccoglie intorno a figure quali Alessandro Bonsanti, direttore prima della rivista letteraria *Solaria*, poi de *Il Mondo*, insieme a Montale e ad Arturo Loria, lo psichiatra e scrittore Mario Tobino, il pittore futurista Primo Conti, o Giorgio Bassani, dal 1965 presidente di Italia Nostra. Quest'ultimo dedica alla pittura di Berardi un saggio critico e lo incarica della ristrutturazione della casa a Maratea in via Pendinata, nel 1967 [Pier Niccolò Berardi 1973]. Infatti, a bordo di una Fiat 600 Multipla adattata a camper, Berardi si spostava per dipingere *en plein air* nella campagna toscana, sulla scia di Ottone Rosai.

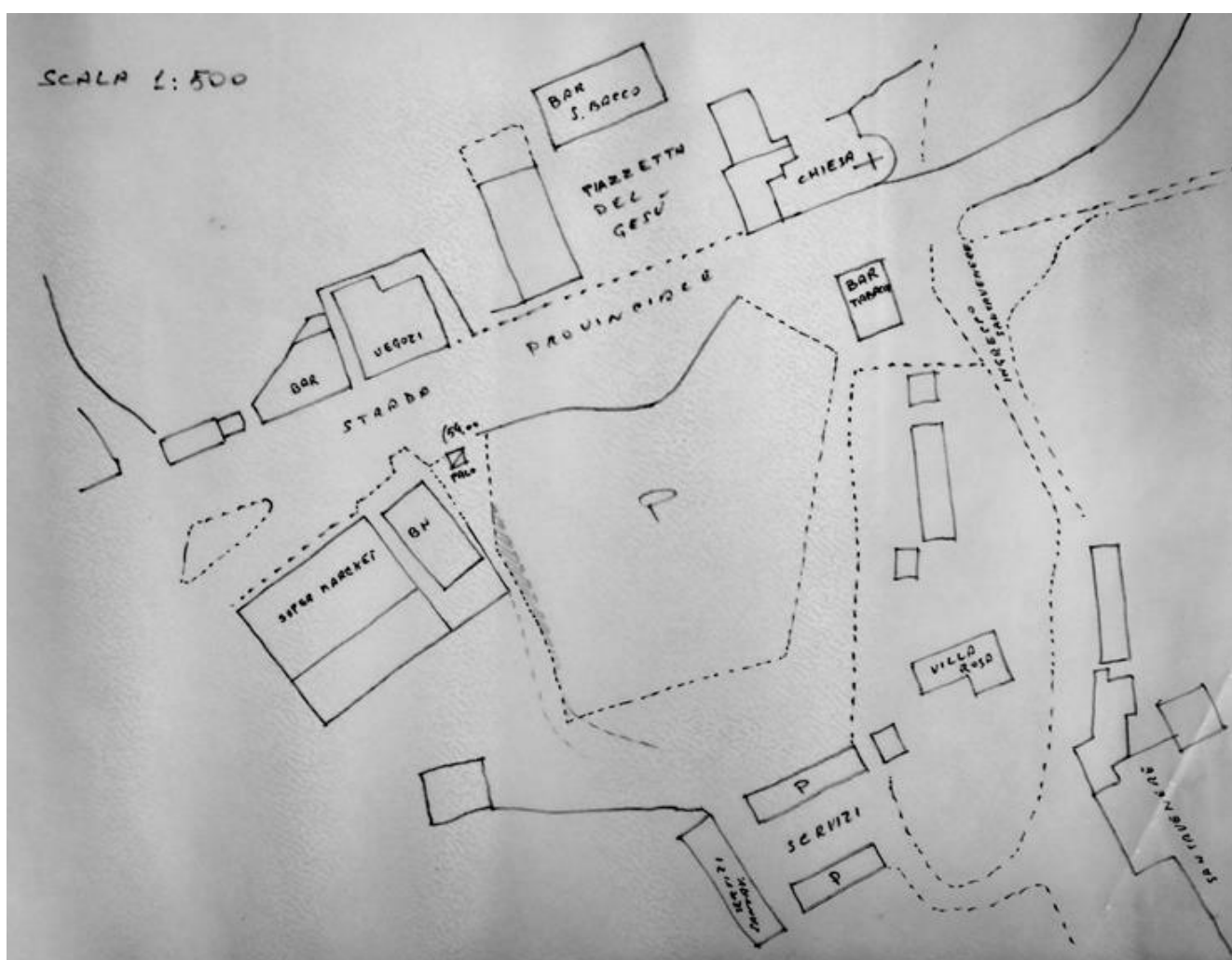


1: Scorcio del centro storico di Maratea. Foto di Pier Niccolò Berardi. Archivio di Stato di Firenze.

All'attività di pittore, unisce quella di fotografo di paesaggi, ripresi con una Rolleiflex. Il concorso vinto nel 1934, con il 'Gruppo Toscano' diretto da Giovanni Michelucci, per la Stazione ferroviaria di Santa Maria Novella rende Berardi partecipe di un eccezionale momento corale e delle idee sul Razionalismo di quegli anni. Sue sono le straordinarie fotografie dei paesaggi urbani italiani che caratterizzano, arricchendolo, lo spazio della galleria della stazione [Bono 2013, 14].

A consacrare l'abilità nella fotografia è, due anni dopo, la mostra *Architettura rurale italiana*, organizzata da Pagano alla VI Triennale di Milano, che tanta influenza avrà sulla cultura della generazione più giovane, offrendo a Berardi l'occasione di dare visibilità a quel mondo che già destava il suo interesse. Infatti, dedicandosi allo studio della casa rurale, si segnala per l'accurata e qualificata documentazione fotografica delle case coloniche in Toscana [Fanelli, Mazza 1999].

Frutto di questa appassionata ricerca dialettica tra la dimora dell'uomo e il paesaggio circostante sono i complessi residenziali e le case private realizzate in diversi luoghi della Penisola: «mentre progettavo le case Nasi, o le altre case della Toscana, pensavo soltanto alla mia Fiesole, ai contadini di Borgunto. Studiavo un modulo, una misura umana che nessuno prima aveva usato» [Bono 2013, 22].

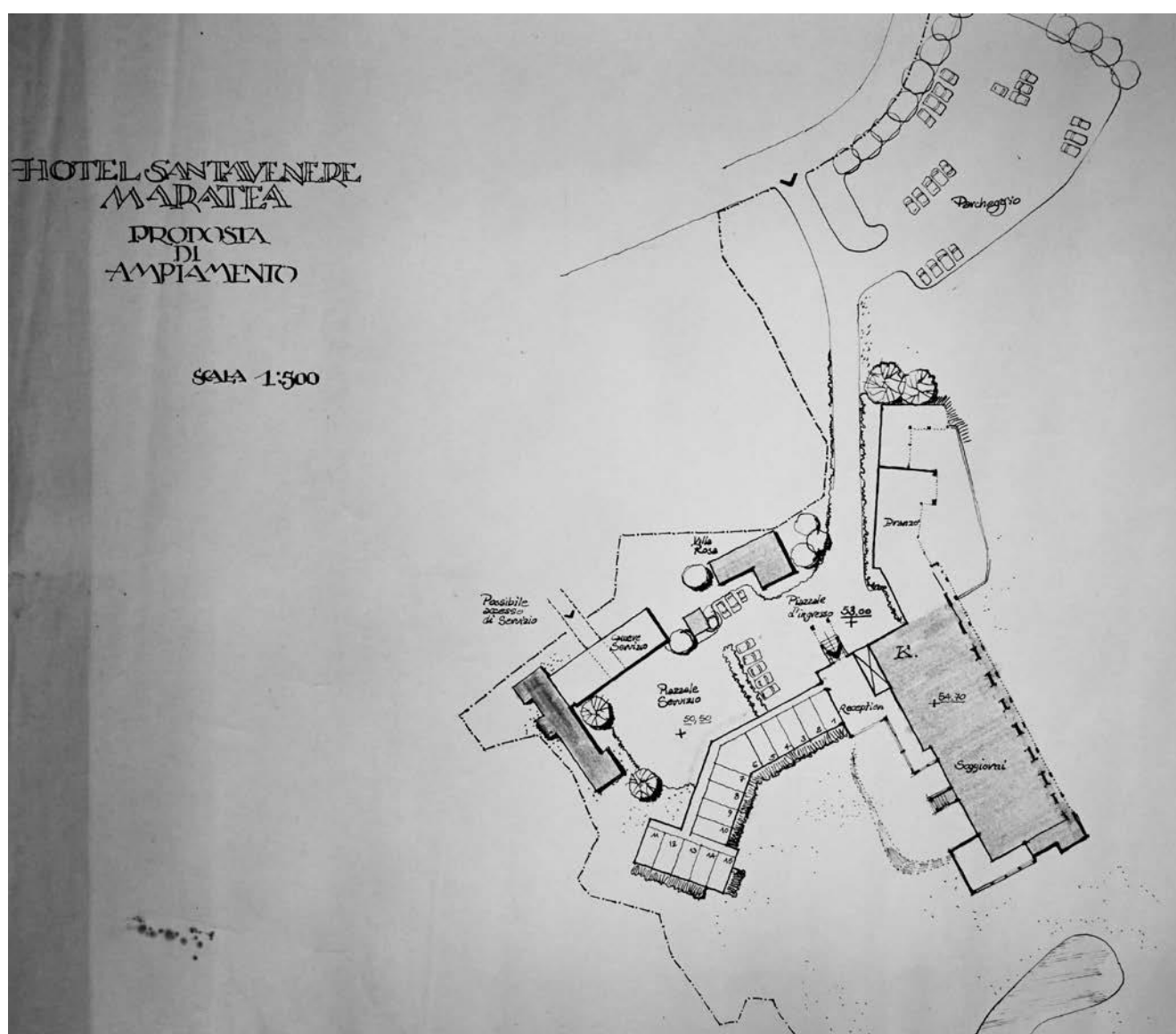


2: Area urbana limitrofa all'hotel Santavenere, con l'individuazione dei percorsi. Archivio di Stato di Firenze.

CAROLINA DE FALCO

Un'architettura fatta di giochi di luce, di materiali antichi come il legno e il cotto dell'Impruneta, di scale e di logge, con mura rinforzate dai 'barbacane' [Zevi 2013, 35], ma anche spontanea, basata sulla ripetizione di un modello funzionale e replicabile, come l'esempio della Certosa a Ema, come lo sono i cicli della natura.

Fra il 1937 e il 1946 Berardi svolge pure attività all'estero, collaborando con il Ministero degli Esteri, le ambasciate e gli istituti di cultura italiana in Albania, Ungheria e Romania. Nel 1945, insieme al compagno di studi romano Tullio Rossi [Guida agli archivi 2007], autore del progetto del piano urbanistico dell'isola di San Giorgio a Venezia, fonda lo Studio di architettura e ingegneria San Giorgio, che si scioglierà nel 1967 dopo l'alluvione di Firenze. L'anno seguente i due professionisti partecipano al concorso per la ricostruzione degli edifici intorno a Ponte Vecchio [Firenze 1945-1947 1995]. Il sodalizio sarà fruttuoso anche quando Berardi viene coinvolto da Rivetti nel progetto turistico di Maratea, negli anni Cinquanta.



3: Hotel Santavenere, planimetria generale, proposta di ampliamento. Archivio di Stato di Firenze.

In Lucania l'architetto di Fiesole ritrova la stessa sintonia tra l'insediamento umano e il paesaggio e anche in questo caso gli scatti fotografici testimoniano di un luogo naturale incontaminato, eppure intriso di storia (fig. 1)<sup>1</sup>. Berardi interviene ristrutturando e ampliando il nucleo originario di alcune residenze, come di consuetudine, caratterizzate dall'essere «limpide intatte, non turbano minimamente l'equilibrio che si è creato da secoli in rapporto con l'ambiente e con la storia», come casa Peinetti nella frazione di Maratea a Cersuta, ricavata nel 1966 da un antico frantoio [Pier Niccolò Berardi 2013, 35].

Anche l'hotel Santavenere a Fiumicello, al quale lavora pure il più giovane Marco Romoli, si presenta come ampliamento di un nucleo edilizio preesistente, ma diviene certamente il simbolo più riuscito della vocazione turistica di Maratea. È insediato in una zona logisticamente favorita sia per l'affaccio panoramico, sia dalla presenza di alcuni negozi, bar e un supermercato, nei pressi della chiesa del Gesù, dove era previsto anche un parcheggio in un ampio spazio invece rimasto vuoto (fig. 2)<sup>2</sup>.

Sulla sinistra dell'albergo si erge il blocco più alto preesistente, dove trovano posto ampie cucine; accanto a queste si sviluppa una lunga stecca dedicata agli spazi sociali, ristorante, bar, piccola sala TV e soggiorno, reso arioso dalla sequenza di arcate aperte sul mare, unica presenza architettonica visibile sulla costa, con discrezione. Innestato perpendicolarmente a T, con affaccio a sud, è infine il corpo con le 13 camere, due in meno rispetto a una prima proposta, che prevedeva la rotazione del blocco terminale, reso invece rettilineo nella versione realizzata (fig. 3)<sup>3</sup>.

Ne risulta una sommatoria di corpi diversi legati dall'ingresso, a nord, appena evidenziato dal suo sporgere rispetto alla quinta muraria, basso, rivestito in pietra e coperto a tetto (fig. 4)<sup>4</sup>. La piscina, anche in questo episodio, come in quello ancora più significativo realizzato per la propria abitazione a Montecaceri, ha una forma sinuosa ed è immaginata come complemento del ricco giardino, mentre un ulteriore progetto è relativo allo stabilimento balneare<sup>5</sup>. Infine, gli interni, con pavimenti in maiolica spennellata secondo la tendenza del tempo, seguono nell'arredamento, disegnato dallo stesso Berardi, il raffinato gusto Novecento, di influenza pontiana, sentito come maggiormente adatto a un ambiente e a una clientela di lusso.

Tra le commissioni ricevute, lo studio San Giorgio firma la ristrutturazione della Torre Santavenere, antico baluardo cinquecentesco a difesa del Porto, con l'adeguamento a uso residenziale privato, contestato in quanto ne snatura e manipola la volumetria originaria [*La torre Santavenere* (1988) 2005, 57-60]<sup>6</sup>. D'altra parte, Berardi era stato incaricato da Rivetti anche dello studio dell'intero centro turistico di Maratea e del suo piano regolatore, che avrebbe dovuto essere adottato dall'amministrazione comunale, favorevole al conte, formatasi a seguito delle elezioni del 1964, quando invece si verificò un ribaltamento della situazione politica.

Sembra che lo stesso Berardi, lontano dalla visione più speculativa che aveva oramai preso il sopravvento, ma pure nel frattempo già impegnato nella progettazione del museo toscano, avrebbe rinunciato all'incarico [Industria e turismo 1989; De Nicola 2005, 49].

<sup>1</sup> Archivio di Stato di Firenze (da ora in poi ASF), Fondo Berardi, Cartelle 19.

<sup>2</sup> ASF, Fondo Berardi, T1, 1R1.

<sup>3</sup> ASF, Fondo Berardi, T1, 1R1.

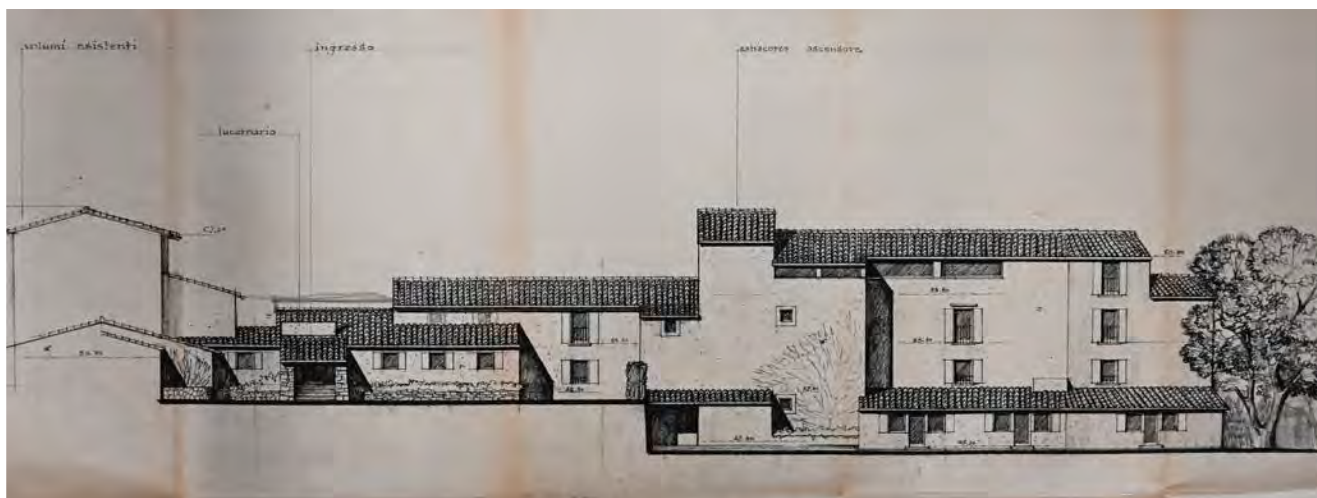
<sup>4</sup> ASF, Fondo Berardi, Progetti in Rotoli, P1.

<sup>5</sup> ASF, Fondo Tullio Rossi, Progetti in Rotoli, T40. Il tema sarà trattato in uno scritto più ampio.

<sup>6</sup> ASF, Fondo Tullio Rossi, Progetti in Rotoli, T45 e Progetti in Cartelle, 80. L'argomento sarà approfondito in altra sede.



CAROLINA DE FALCO



4: Hotel Santavenere, prospetto principale. Archivio di Stato di Firenze.

Il Santavenere costituisce pertanto un interessante precedente anche dell'Hotel Alleluja, oggi Baglioni Resort Alleluja, fulcro del centro turistico successivamente progettato da Berardi a Punta Ala, tra il 1971 e il 1975.

## Conclusioni

Nell'Italia tra gli anni Cinquanta e Sessanta operano figure di primo piano, a tutti i livelli, intellettuale e politico, culturale e professionale, impegnati nel rilancio del Paese da nord a sud. Mentre si ricostruisce, fornendo anche alloggi a chi li ha perduti e ampliando le città, si intuiscono le potenzialità di crescita nel settore del turismo, specialmente in luoghi incontaminati, presso i quali avviene l'incontro tra culture diverse e differenti modi di vivere. La contaminazione è sempre proficua e in realtà, come emerge, le novità non nascono mai all'improvviso, ma sono frutto di un comune sentire. In particolare, la Basilicata, per quanto afflitta da una situazione economica precaria, non è priva di personalità capaci di innescare processi virtuosi, prima della trasformazione speculativa degli eventi, come dimostra anche l'episodio di Maratea. In tal senso, Berardi scopre delle affinità tra la campagna toscana e la costa lucana in quell'architettura spontanea, oggetto di studi e attenzione, basata su modi di vivere confortevoli, al punto da divenire modello per nuove proposte.

## Bibliografia

- BERRINO, A. (2011). *Storia del turismo in Italia*, Bologna, Il Mulino, pp. 256-257.
- BONO, C. (2013). *Intorno a Berardi*, in *Pier Niccolò Berardi architetto e pittore*, Firenze, Giunti, pp. 8-30.
- Casa Lucana. *Originale esperienza imprenditoriale degli anni '50* (2001), in «Il Sirino», ora in De Nicola, S. (2005). *Maratea... parliamone ancora*, Cosenza, Pellegrini.
- CERNICCHIARO, J. (1979). *Conoscere Maratea: guida storico-turistica*, Napoli, Guida Editore.
- DE FALCO, C. (2019). «Sequenze di paesaggi architettonici»: la costruzione delle case popolari nei primi anni Cinquanta tra Napoli e la Basilicata, in «ArchHistoR», n. 12, pp. 136-173.
- DE NICOLA, S. (2005). *Maratea... parliamone ancora*, Cosenza, Pellegrini.
- FANELLI, G., MAZZA, B. (1999). *La casa colonica in Toscana: le fotografie di Pier Niccolò Berardi alla Triennale del 1936*, Firenze, Octavo.
- Firenze 1945-1947. I progetti della Ricostruzione* (1995), a cura di C. Cresti, A. Gioli, L. Macci, G. Maggiora, U. Tramonti, Firenze, Alinea.
- Guida agli archivi di architetti e ingegneri del Novecento in Toscana* (2007), a cura di E. Insabato, C. Ghelli, Firenze, Edifir, pp. 318-321.



- Industria e turismo al Sud nell'esempio di Rivetti*, (1989), in «Basilicata», n. 31, ora in De Nicola 2005.
- LAMARCA, G. (1987). *Racconto Fotografico di Maratea*, Sapri, Tip. S. Francesco.
- LUONGO, L. (2019). *Il Castello di Castrocuoco. Note storiche*. Postfazione a T. Lopez, *La squilla del 13 febbraio*, 1848, Maratea, [marateaprounesco.it](http://marateaprounesco.it), pp. 77-93.
- PANE, G. (2000). *Maratea quarant'anni: com'era, com'è, come avrebbe potuto essere*, Napoli, Arte Tipografica.
- Pier Niccolò Berardi (1973). Introduzione di Giorgio Bassani. Firenze, Sansoni.
- Pier Niccolò Berardi *architetto e pittore* (2013). Firenze, Giunti.
- POLISCIANO, T. (2004). *Maratea: quando il pane aveva il sapore del mare*, Roma, Newton Compton.
- SERAVALLI, G. (2018). *Inciòu sù tüt. La parabola di un capitalismo prepotente. Biella 1850 - Maratea 1969*, Rosenberg & Sellier.
- TROTTA, M. (2005). *Il conte Stefano Rivetti. L'imprenditore gentiluomo*, Maratea.
- ZEVI, C. (2013). *Intervista con Marco Romoli*, in Pier Niccolò Berardi *architetto e pittore*, Firenze, Giunti, pp. 31-37.

### Sitografia

- <https://www.facebook.com/pg/PierNiccoloBerardi/about/> (marzo 2020)
- <https://www.toscanaeventinews.it/la-figura-e-lopera-di-pier-niccolo-berardi-il-poeta-dellarchitettura-conversazione-a-fiesole-dove-prosegue-la-mostra-con-cecile-hollberg-e-giorgio-bonsanti/> (marzo 2020)

### Fonti archivistiche

- Archivio di Stato di Firenze, Fondo Berardi, T1, 1R1.
- Archivio di Stato di Firenze, Progetti in Rotoli, P1.
- Archivio di Stato di Firenze, Fondo Tullio Rossi, Progetti in Rotoli, T40.
- Archivio di Stato di Firenze, Fondo Tullio Rossi, Progetti in Rotoli, T45.



## *Il paesaggio industriale di Seraing come costruzione di un palinsesto* *The industrial landscape of Seraing as construction of a palimpsest*

**ANGELA D'AGOSTINO, MARIANNA SERGIO**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*Il presente contributo trae origine da una ricerca svolta con l'Università di Liegi e registra lo stato delle trasformazioni di Seraing che da città industriale, oggi in dismissione, è proiettata in una dimensione che declina in modi diversi il tema del turismo. Leggendo in parallelo i processi in atto in Belgio e nella Bagnoli dell'ex Ilva, ci si sofferma sul senso della dimensione turistica a partire dal palinsesto e dalla risignificazione di un patrimonio di luoghi, segni e relazioni.*

*This contribution originates from a research carried out with the University of Liège and observe the state of the transformations of Seraing, which from an industrial city, now in disuse, is projected into a dimension that declines the theme of tourism in different ways. Reading in parallel the processes underway in Belgium and in the Bagnoli of the ex Ilva, we linger on the sense of the tourist dimension starting from the palimpsest and the redefinition of a heritage of places, signs and relationships.*

### **Keywords**

Città industriale, paesaggi del turismo, riconversioni.

*Industrial city, landscapes of tourism, reconversions.*

### **Introduzione**

Lo sviluppo industriale del XX secolo rappresenta la scelta perseguita nella quasi totalità dei contesti urbani europei e non solo. Una scelta dettata dalla necessità di ripresa economica e sociale di molti paesi a fronte di eventi eccezionali, primo fra tutti il secondo conflitto mondiale. Ma una scelta che ha dovuto spesso fare i conti con la rinuncia di altri sviluppi, tra cui quello turistico che nelle aree destinate all'industria ha ceduto il passo all'occupazione di suoli di pregio e alla negazione di pregevoli e rinomate risorse naturali.

Dalla lettura comparata di due casi di industrializzazione e successiva dismissione, Bagnoli e Seraing, si evidenzia come lo sviluppo turistico sia la prospettiva auspicata e auspicabile in un processo di ammodernamento delle città, dell'economia della società. Un processo che guarda alla sostenibilità in senso ampio e ad una visione di paesaggi che reinterpretano palinsesti.

A Bagnoli, dove l'industria si è insediata all'inizio del secolo scorso ed è stata attiva per meno di cento anni, si è in attesa di una riconversione verso un nuovo turismo che rimanda alle origini di un luogo tra i più ricchi del Mediterraneo. A Seraing, dove l'industria è stato il motore dell'urbanizzazione, a valle della dismissione si è avviato un piano di ridisegno della città che guarda ad una dimensione europea - con grandi investimenti che includono anche il riciclo di manufatti industriali - ma che forse poco considera l'elemento naturale e strutturante del paesaggio: il fiume Mosa. Quest'ultimo, risorsa fondamentale per lo sviluppo dell'industria e quindi per la costruzione della città - e che oggi nel tempo intermedio della trasformazione



*1: Analogie a contrasto: la spiaggia di Bagnoli agli inizi degli anni Quaranta e il lungofiume del Palais de Seraing dopo la trasformazione in fabbrica di motori a vapore nel XIX secolo.*

addirittura racconta gli effetti negativi dell'industria in chiave turistica - può divenire centro di una narrazione che anche in Belgio lavori sul palinsesto e su nuove possibilità di turismo. A queste possibilità è dedicata la sperimentazione di ricerca progettuale presentata nel contributo.

### **1. La piana di Bagnoli nella Campania Felix tra turismo, industria e nuovo turismo**

Nel capitolo quinto, libro terzo, della sua *Storia Naturale*, Plinio ritiene la sola Campania degna di una descrizione diffusa: «Questa regione è così felice, così deliziosa, così fortunata, che vi si riconosce evidente l'opera prediletta della natura. [...] Una terra che porge da ogni parte il suo seno ai commerci e che, quasi per incoraggiare gli umani, stende ella stessa le sue braccia nel mare» [Goethe 1997, 29]. Ed è sul mare, ad occidente della città di Napoli, che si affaccia la piana di Bagnoli con la sua bassa costa sabbiosa, circondata dai rilievi della collina di Posillipo e del Monte Sant'Angelo.

La piana di Bagnoli costituisce da sempre uno degli elementi che più fortemente caratterizzano e strutturano il paesaggio dell'area costiera napoletana. Un paesaggio che nel XVII secolo mostrava la città edificata solo fino alle pendici orientali della collina di Posillipo e, la piana parte integrante della geografia dei Campi Flegrei, segnata da promontori, crateri e prestigiose antiche architetture. Territorio paludoso della piana viene bonificato nel XVII secolo e solo in quello successivo compare il primo segno fondativo e strutturante ancora oggi presente: la strada rettilinea (l'attuale via Diocleziano) che dai rilievi giunge al mare. In quest'epoca, si insediano solo alcune casette in forma di piccolo borgo connesse alla presenza di sorgenti termali, che svolgeranno un ruolo determinante per le «fortune della costa di Bagnoli dove i primi stabilimenti balneari sorgeranno proprio come prolungamento di quelli termali» [Cardone 1989, 76].

L'edificazione tarda ad arrivare: alla fine del XIX secolo, il progetto per il Risanamento di Napoli di Adolfo Giambarba prevede, tra l'altro, la realizzazione dei nuovi rioni di Fuorigrotta

e Bagnoli, tuttavia mai realizzati. A ipotizzare invece un destino turistico per l'area è il progetto visionario di Lamont Young [Alisio 1976]. L'architetto inglese introduce due questioni che saranno portanti per la costruzione della piana e del suo specifico carattere: la questione del turismo e quella dell'infrastrutturazione. Il progetto di Young della fine dell'800 prevede un articolato sistema di collegamenti per l'intera città e accanto a questo, la sistemazione a laguna delle coste lungo la collina di Posillipo con la realizzazione dei quartieri Venezia e Campi Flegrei. L'affascinante e romantico progetto di Young non viene realizzato, ma resta il segno di una vocazione di quell'area. Si realizzano velocemente, invece, le opere infrastrutturali: la linea tranviaria, la ferrovia Cumana e si avviò il progetto della Direttissima Roma-Napoli. Di pari passo con l'infrastrutturazione dell'area, per iniziativa del marchese Candido Giusso viene finalmente avviata la costruzione di un nuovo rione, un'espansione della città pensata però come residenza tranquilla.

«Negli anni in cui Giusso intraprendeva la propria iniziativa quasi tutte le fonti erano state riattivate e nella zona erano sorti cinque stabilimenti termali» [Cardone 1989, 151]. Accanto a tale presenza, «l'insediamento dell'Ilva fu la principale conseguenza della legge speciale per il risorgimento economico della città di Napoli, varata nel 1904» [Cardone 1989, 159].

Nei primi decenni del Novecento si pensa ancora alla possibilità di far convivere a Bagnoli turismo e industria, ipotesi che verrà negata dai successivi interventi realizzati nell'area. Se con il piano di De Simone del 1914 si pensa ancora alla realizzazione di un luogo di villeggiatura raggiungibile dal centro città attraverso le due gallerie di Piedigrotta e Laziale, con il piano Piccinato del 1939 il disegno dell'area viene segnato dalla presenza del grande impianto monumentale della Mostra delle Terre Italiane d'Oltremare e poi del Collegio Costanzo Ciano. Accanto alla spiaggia, agli stabilimenti termali, al piccolo quartiere Giusso si costruiscono architetture di scala metropolitana che sanciscono il carattere di parte di città e non più di parte vicina alla città di Bagnoli. Da questo momento la costruzione dell'area occidentale di Napoli prosegue velocissima, segnata da realizzazioni importanti come l'edificio della facoltà di Ingegneria a piazzale Tecchio di Luigi Cosenza, ma fondamentalmente caratterizzata sia dal progressivo ampliamento dell'industria sia dalla costruzione di edilizia abitativa che invade le città italiane negli anni '50 e '60 del Novecento. Bagnoli è dunque emblematico esempio di una visione di governo che nel trentennio dopo il conflitto, pur avendo esperienza delle potenzialità turistiche della piana, assume un profilo pienamente industriale e promuove lo sviluppo dell'ampliamento di Napoli ad occidente.

Ad oggi Bagnoli è in attesa, in attesa di un futuro che dismessa l'industria si rivolge nuovamente al turismo.

Lungi dal ricostruire le fasi recenti di una storia che è ancora tutta da scrivere, si riportano alcuni passaggi che chiariscono il possibile senso di azioni future. «A occidente, la definitiva dismissione dello stabilimento Ilva è un'occasione irripetibile per restituire alla città la piana di Bagnoli. [...] Il parco che dovrà costituire il perno della zona, occuperà gran parte delle aree dismesse. Le attività produttive saranno limitate a quelle concesse con la ricerca scientifica e con le istituzioni già presenti nell'area. [...] Nella fascia del litorale di Bagnoli si punta a ricostituire l'arenile e ripristinare le condizioni di balneabilità» [De Lucia 1997, 91]. Così scrive Vezio De Lucia assessore all'Urbanistica della Giunta Bassolino. Il processo di pianificazione avviato per varianti al PRG del 1972, in attesa che si concretizzasse l'ipotesi di città metropolitana, ha portato alla redazione della Variante per Bagnoli e all'avvio della lunga storia per la bonifica dell'area. Intanto il concorso indetto da Bagnolifutura S.P.A di Trasformazione Urbana per la redazione del progetto preliminare, art. 18 del D.P.R. 554/99 vede vincitore il progetto con responsabile Francesco Cellini e selezionati prima 10 gruppi e



ANGELA D'AGOSTINO, MARIANNA SERGIO



2: Dal mare e verso il mare: le rovine industriali dell'ex Italsider a Bagnoli, foto di Marianna Sergio.

in una seconda fase 5 gruppi di progettisti che interpretano il tema della riconversione proponendo nuove visioni di paesaggio.

Rispetto al tema della riconversione e della reinterpretazione di un patrimonio storico, geografico ma anche industriale, il futuro di Bagnoli è intanto custodito dalla Città della Scienza (ricostruita dopo il recente incendio), da porzioni di litorale recuperato come arenile e dal lungo pontile, proiettato nel mare verso Nisida, recuperato come passeggiata. Dall'estremità del pontile, a circa 900 metri di distanza dalla costa e rivolti verso di essa, si può immaginare il nuovo paesaggio della piana.

## **2. Seraing, la Mosa e la metamorfosi della siderurgia**

Impulso originario ai cambiamenti nel paesaggio, la Rivoluzione industriale incide profondamente la storia di Seraing e dà forma ad uno dei principali nuclei della siderurgia belga, trasformando l'ambientazione bucolica sulle rive della Mosa in un agglomerato di fabbriche, miniere di carbone e quartieri operai.

L'antico luogo di ristoro dei *princes-évêques* di Liegi dimentica gli idilli dei suoi paesaggi, raffigurati romanticamente alla fine del XVIII secolo dal fiume e dalla foresta di querce [Curves, Dumont 1960], per assumere i tratti caratteristici di uno spettacolo di guerra. Nel 1817, l'acquisto da parte dei produttori di acciaio John e James Charles Cockerill del Palais de Seraing al fine di insidiarvi la prima fabbrica di motori a vapore genera sentimenti di tensione e di devastazione nell'intera valle, che determinano, come scrive Victor Hugo nei suoi *cahiers* di viaggio del 1842, crateri in eruzione, vortici di vapore e costellazioni di scintille [Hugo 2012]. Una condizione, sublime e pittoresca, avvolge la città di Seraing, in cui gli altiforni divengono metaforicamente campanili dell'industria e stabiliscono i punti cardinali del paesaggio, orientando la percezione attraverso reali segnali ardenti.

La metamorfosi della siderurgia costruisce la forma della città industriale attraverso un processo di sedimentazione di segni e di costruzione di spazi, il cui principio insediativo risponde a logiche economiche e sociali, legate all'industria e al fermento della massa: «Seraing non è un villaggio intorpidito che continua ad esistere sulla mappa del paese per la forza dell'abitudine, per una sorta di vivace inerzia. È, al contrario, una città nuova, irrequieta» [Picalausa 1904, 5].



3: Dal fiume e verso il fiume: le rovine industriali dell'ex Cockerill-Sambre a Seraing, foto di Sabina Sebastiani e Marianna Sergio.

In questo senso, la fisionomia di Seraing non rispecchia quella di una tipica città, interamente controllata e progettata nella sua crescita, bensì risulta essere una città spontanea, disordinata ma organica nello sviluppo degli antichi insediamenti – Seraing e i minori Jemeppe, Ougrée e Boncelles – che seguono il percorso lineare della Mosa e riuniscono elementi eterogenei del paesaggio senza sradicarsi dal contesto.

Dalla lettura degli elementi spaziali di Seraing è possibile evidenziare un sistema interconnesso di segni capaci di descrivere le dinamiche storiche e sociali, che hanno caratterizzato l'espansione della città in seguito al boom industriale. Una duplice trasformazione del paesaggio ha inciso la città sia in superficie dalla struttura capillare delle infrastrutture sia nel sottosuolo dal lavoro industriale, scavando lunghe gallerie e appropriandosi del negativo della città. I fattori di trasformazione – economia e demografia, industrializzazione e popolazione – stringono tra di loro una forte relazione e delineano il carattere deciso di una città che nella vocazione industriale afferma la propria identità. Disordini sociali e scioperi diventano un'arma politica per esprimere la più cruda sofferenza: da Le Grève des 100.000 attraverso cui la classe operaia sérésienne riesce a paralizzare la macchina da guerra nazista si passa velocemente ad una fitta rete di scioperi per l'aumento dei salari e la diminuzione della giornata lavorativa nel trentennio postbellico, anticipazione di una successiva e forte crisi economica.

In seguito alla creazione della Comunità Europea del Carbone e dell'Acciaio (CECA) nei primi anni Cinquanta, l'industria mineraria belga deve affrontare la concorrenza diretta degli altri paesi, dove la ricostruzione postbellica si attua parallelamente al rinnovamento dei settori industriali. La questione del carbone descrive una problematica più complessa nella Regione Vallone, dovuta al cambiamento della domanda quanto dell'offerta [Vandermotten 1980], che sovrasta l'iniziale boom industriale e orienta il consumo verso l'impiego di materie straniere a prezzi più bassi. Si sancisce, in questo modo, la scelta di una monosiderurgia vallone che, combinata alle vene, oramai consumate e difficilmente agibili, e alle problematiche sui costi di produzione alti e tassi di produttività contenuti, porta ad un'incontestabile crisi economica nei primi anni Settanta. Perdendo il ruolo fondamentale di punto di appoggio, la città perde, materialmente e immaterialmente, il legame «fra habitat e luogo di lavoro, [ed evidenzia] la fragilità di un organismo troppo dipendente dalla monoindustria in declino, che deve cercare nuove modalità di urbanizzazione» [Lejeune 1987, 122].

Il declino dell'attività industriale e la sua progressiva dismissione generano a Seraing una nuova forma di turismo, che rilegge la storia della città: la valorizzazione del palinsesto e della memoria collettiva attraverso un'antinomica dialettica del ricordo e dell'oblio emerge da due differenti azioni sul territorio, rispettivamente culturale e progettuale.

Promosse dall'amministrazione cittadina, le Croisières toxiques si propongono qualcosa di più di un semplice racconto dell'abbandono e un passivo contenitore di fatti: esse rappresentano un'investigazione storica e un attivo processo di creazione di significati attraverso cui la rovina industriale concorre non semplicemente «a fare un viaggio nella storia, ma a fare esperienza del tempo» [Augé 2004, 36]. Il percorso esperienziale, che si profila, si muove a partire dal fiume, mettendo in discussione la visione convenzionale delle industrie con un approccio rivolto alla Mosa, quale infrastruttura portante e culturale.

Il Masterplan della Vallée Sérésienne, definito dall'associazione comunale AREBS e promosso dalla Ville de Seraing, si propone invece la realizzazione di un piano di riqualificazione urbana, il cui obiettivo è la costruzione di una città post-industriale attraente nel panorama europeo a diversi utenti e imprese. Costituendosi di un Boulevard Urbain, che attraversa longitudinalmente il quartiere e le aree industriali dismesse, il progetto di fatto si chiude rispetto al fiume, nonostante l'immagine della città sia ancora incastonata nel paesaggio acquatico della Mosa.

In una visione progettuale, la proposta elaborata in un lavoro di tesi di laurea sviluppa «un'idea di progetto costruito a partire dal discorso sul contesto» [Gregotti 1990, 5] e consolida il ruolo del fiume quale «*le ground zero*» [Occhiuto 2014, 10], in grado di delineare la corretta chiave di lettura attraverso cui reinterpretare la città e comprendere i cambiamenti naturali e artificiali del territorio. In tal modo, la stessa Mosa riacquisisce il suo valore di matrice storica, definendo un ricostituito asse urbano lungo il quale si sviluppano sequenze di spazi e si permette la connessione degli elementi di un mosaico, costituito da infrastrutture, monumenti-macchina e terrils. Sulla base di questi elementi fissi e punti cedevoli, l'assetto del lungofiume si struttura attraverso interventi di agopuntura e piccole architetture, che sviluppino il tema del parco del riverwalk e che seguono il corso del fiume attraverso la formulazione di un catalogo di azioni non finite di intervento, capaci di riscoprire l'eterogeneità e la potenzialità di un'area segnata dall'industria pesante dismessa.



4: Cataloghi di storie e di possibilità: la locandina delle Croisières toxiques, tratta da Editions D'une Certaine Gaieté, e una vision di progetto del riverwalk della Mosa, elaborazione grafica di Marianna Sergio.

## Conclusioni

In un sistema di interrelazioni e di continui rimandi, il paesaggio industriale di Bagnoli e di Seraing costituisce un palinsesto sovraccarico di tracce passate e, al contempo, ancora predisposto a nuove incisioni, legate al turismo e alla valorizzazione della storia straordinaria di questi luoghi. Gli echi della dismissione e i segni della decostruzione dei complessi siderurgici delle due città interpretano, in questa prospettiva, la potenza e la potenzialità di questa particolare tipologia di paesaggio, inserendo le aree dismesse in un sistema aperto in continua trasformazione.

Muovendo dallo sconvolgimento che ha colpito da un lato l'area costiera e vulcanica partenopea e dall'altro l'immagine bucolica e principesca belga, la cronaca dell'industria consente di esaltare positivamente il senso di sospensione nel tempo di questi territori e di delineare le azioni future che si propongono la promozione di attività turistiche. Le grandi macchine industriali assumono, quindi, un nuovo ruolo, rappresentando non solo «una prodigiosa trasmutazione di materia vile» [Bauman 2003, 29], ma i monumenti di archeologia industriale e gli elementi fondativi di una memoria collettiva e di un'identità urbana. Si delineano i caratteri di un turismo non miope verso i caratteri del luogo, bensì motore della cultura della sua e incline al recupero del patrimonio storico, nonché alla riabilitazione di tessuti urbani obsoleti e alla sperimentazione costante di linguaggi progettuali. La dismissione di questi due grandi complessi industriali diviene, anche se dopo infelici racconti storici e politici, una straordinaria occasione di «riequilibrio territoriale, di nuova e più concreta logica di rete di servizi e infrastrutture» [Gregotti 1990, 5] in una prospettiva di sviluppo sostenibile secondo principi resilienti e di economia circolare.

## Bibliografia

- ALISIO, G. (1976). *Lamont Young. Utopia e realtà nell'urbanistica napoletana dell'Ottocento*, Roma, Officina Edizioni.
- AUGÉ, M. (2003). *Rovine e macerie*, Torino, Bollati Boringhieri.
- BAUMAN, Z. (2003). *Vite di scarto*, Roma-Bari, Editori Laterza.
- CARDONE, V. (1989). *Bagnoli nei Campi Flegrei. La periferia anomala di Napoli*, Napoli, CUEN.
- CURVES, A., DUMONT, G.H. (1960). *Les délices du pays de Meuse*, Bruxelles, Éditions Charles Dessart.
- DE LUCIA, V. (1997). *Il processo di pianificazione a Napoli. La ripresa di un discorso interrotto*, in «Urbanistica» n. 109, luglio-dicembre, pp. 91-111.
- GREGOTTI, V. (1990). *Editoriale*, in «Rassegna» n. 42, pp. 4-5.
- GOETHE, J.W. (1997). *Operosi napoletani*, in *Golfo di Napoli. Le vie del mondo. Viaggi d'autore*, a cura di AA.VV. Milano, Touring Editore.
- HUGO, V. (2012). *Lettre VII. Les bords de la Meuse–Huy–Liège. Le Rhin: lettres à un ami (1842)*, Charleston, Nabu Press.
- LEJEUNE, L. (1987). *Une croissance industrielle et urbaine: Seraing*, in *Le patrimoine industriel et sa reconversion: Wallonie-Bruxelles*. Bruxelles, Crédit communal de Belgique.
- OCCHIUTO, R. (2014). *Voyage aux rythmes d'une ville-paysage*, in *Liège: Guide d'architecture moderne et contemporaine 1895-2015*, a cura di S. Charlier e T. Moor. Bruxelles, Mardaga, pp. 9-27.
- PICALAUSA, L. (1904). *Histoire de Seraing*. Seraing, Pierre Martins.
- PISCOPO, C. (2018). *Zaha Hadid. il progetto per Bagnoli-Coroglio. Tra richiami ancestrali e nostalgia di futuro*, in «Anfione e Zeto. Rivista di Architettura e arti», n. 28, pp.179-182.
- VANDERMOTTEN, C. (1980). *Tendances longues de l'évolution de la production, de l'emploi et de la productivité industriels en Belgique: 1880–1978*, in «Les cahiers économiques de Bruxelles» n. 86, pp. 261-301.

## Sitografia

[www.massacritica.eu/bagnoli-futura-societa-di-trasformazione/9126/](http://www.massacritica.eu/bagnoli-futura-societa-di-trasformazione/9126/) (luglio 2020)





*Analisi di un intervento nella città vecchia di Porto in diversi strati della composizione urbana*  
*Analysis of an intervention in the centre of Porto at different levels of urban composition*

**MARIANA MARQUES DA SILVA**

Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

**Abstract**

*Nella seconda metà del XIX secolo, in risposta agli sviluppi socio-economici dell'industrializzazione vi è un interessante progetto nel cuore medievale della città di Porto: l'apertura della via Mouzinho da Silveira costruita su di un suo affluente intraurbano. Tale progetto è nato come un intervento di estensione che dopo successive trasformazioni è diventato una nuova centralità urbana, plasmata secondo ideali progressisti, dinamiche politiche e commerciali che richiedevano nuove infrastrutture per migliorare la mobilità, le condizioni igieniche e l'immagine della città. Ugualmente ad altre città europee come Napoli e Parigi, questa trasformazione è un esempio dell'applicazione del pensiero igienista e delle conoscenze tecniche nel progettare nuovi modelli di organizzazione spaziale pubblica e privata. L'intervento mostra i problemi derivanti da un nuovo paradigma della pianificazione urbana, che univa le conoscenze dal XVIII secolo, la sperimentazione tecnica e scientifica, gli scambi internazionali e le questioni multidisciplinari di architettura, ingegneria e medicina.*

*During the second half of the 19th century, influenced by socio-economic consequences of industrialisation, there was a meaningful project in the centre of medieval fabric in Porto: the opening of the street Mouzinho da Silveira built over an intraurban tributary. Such project started as an improvement that after several transformations configured a new urban centrality, shaped by progressist ideals, political and commercial dynamics that claimed for new infrastructures to improve mobility, sanitation conditions and a new image of the city.*

*Like other European cities as Naples and Paris, it is an example of the application of hygienist thought and technical knowledge to design new public and private hygienic models of spatial organisation. It shows arising issues from a new paradigm in urban planning that brought together knowledge since XVIII century, technical and scientific experimentation, international exchange and multidisciplinary issues from Architecture, Engineering and Medicine.*

**Keywords**

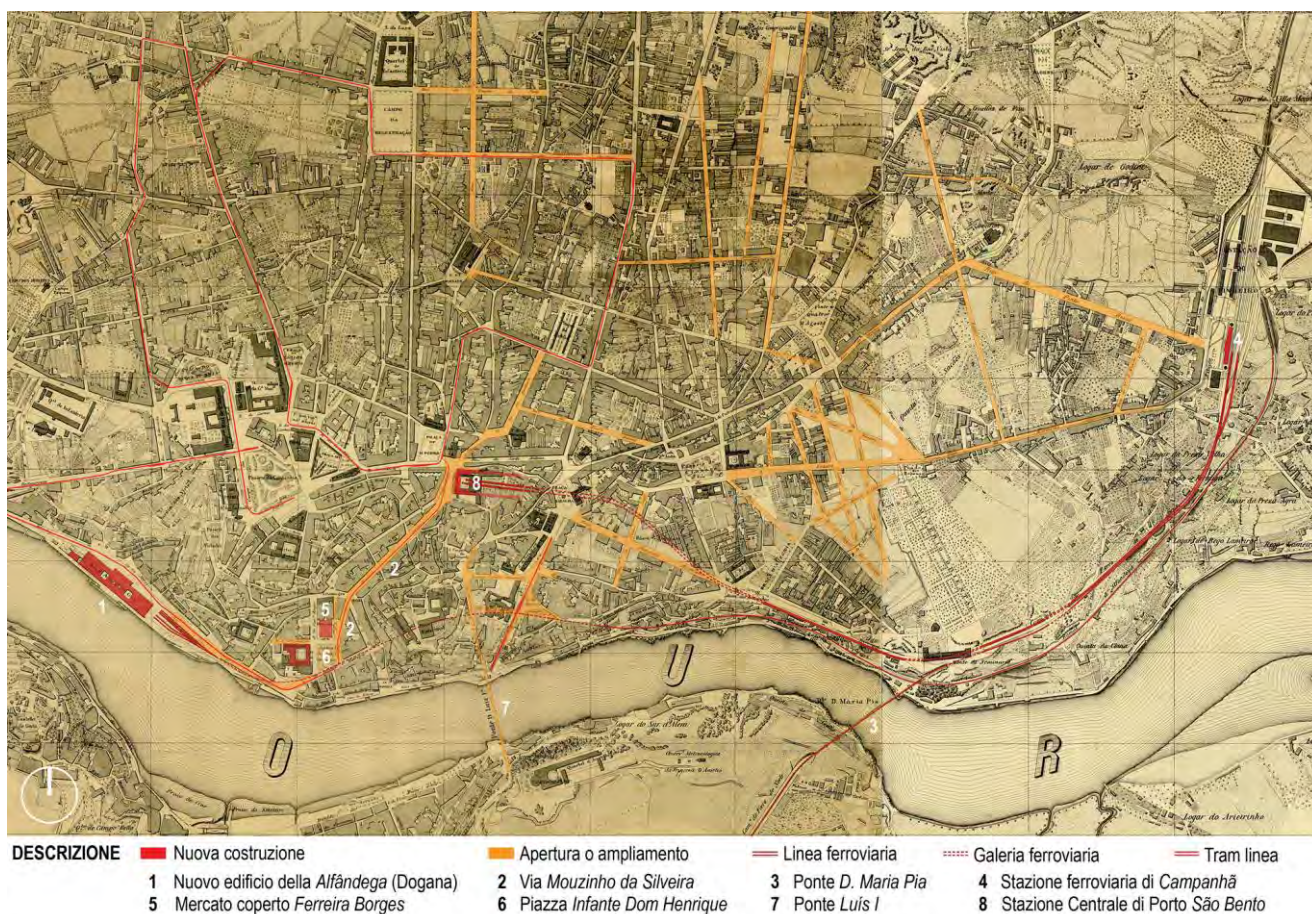
Sanità pubblica, opere pubbliche, edilizia popolare.

*Public Health, Public Works, Housing, Urban History.*

**Introduzione**

Tra il 1865 e il 1892 la città di Porto ha visto realizzarsi un insieme di opere pubbliche orientate secondo un ideale di sviluppo che, in accordo con il potere politico, mirava a trasformarla in una delle prime piazze commerciali d'Europa [Barros 1881, 6]. In tale periodo, a cavallo tra due crisi sanitarie – il colera nel 1855 e la peste bubbonica nel 1899 – le opere da realizzare avevano due principali obiettivi: migliorare la mobilità e le condizioni igieniche.

MARIANA MARQUES DA SILVA



1: Alcuni progetti di ristrutturazione urbana realizzati tra il 1865 e il 1892, evidenziati sullo stralcio della Pianta di Porto di A. Teles Ferreira del 1892 (Porto, Arquivo Histórico Municipal, D-CDT/B4-1 F.lo 5 e 6). Elaborazione grafica dell'autrice.

Mentre erano in corso le operazioni di rilievo per elaborare la prima carta topografica fedele della città (1877-1892), si assisteva contemporaneamente alla trasformazione delle vie di trasporto, agli studi e alle opere relative delle reti idriche e fognarie. Di conseguenza, queste alterazioni ebbero ripercussioni nell'organizzazione degli spazi abitativi, sia pubblici che privati. Il caso dell'apertura della via *Mouzinho da Silveira* si inserisce in questa strategia di trasformazione urbana e si caratterizza, in particolare, per aver apportato modifiche a vari livelli morfologici del nucleo urbano, si analizzeranno i seguenti aspetti: livello stradale, lottizzazione, edificato e sotterraneo. L'analisi si concentrerà sull'impatto dell'apertura sulle varie dinamiche cittadine e sulle relazioni tra esse.

### 1. Livello stradale: dall'ampliamento all'apertura della strada

Rendere più agile la mobilità in città era un fattore determinante per la crescita economica; erano perciò necessarie nuove aperture e l'ampliamento delle vie per la circolazione di persone e merci. Nel caso di Porto erano presenti il trasporto marittimo, quello ferroviario (1864), quello tramviario (1872) e quello a trazione animale, per collegare la città con i maggiori centri economici.

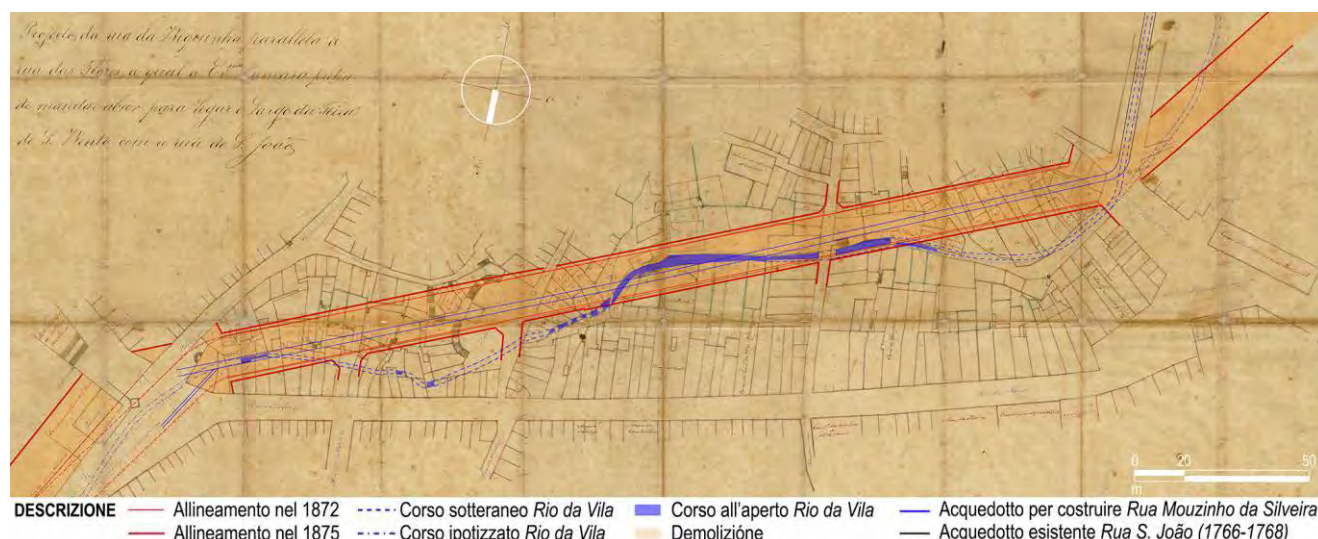
Nel suo ruolo di supervisione, l'Amministrazione cittadina elaborò un Piano di Miglioramenti, che prevedeva un insieme di opere municipali di cui esistono descrizioni e progetti dettagliati.



Presenti sulla cartografia del 1892 (fig.1), mostrano una soluzione coordinata di vari progetti che, nel loro insieme e nel tempo, hanno agevolato il collegamento terrestre tra la *Alfândega* - Dogana (collegamento con la via marittima) e la stazione ferroviaria di *Campanhã* (nella periferia orientale). Di fatto ci fu una chiara intenzione di creare nel centro storico della città un attraversamento che rendesse più rapidi ed economici i collegamenti e che favorisse una maggior frequentazione da parte della popolazione; per tale scopo ebbe un ruolo cruciale l'apertura della via *Mouzinho da Silveira*.

La proposta iniziale comprendeva l'allargamento delle due strade del tessuto medievale esistente – le strade *Congostas* (1871) e *Biquinha* (1872) - entrambe strette, sinuose e non inquadrare nelle disposizioni urbanistiche. La *rua da Biquinha* in particolare rivelava tracce di ruralità in ambito urbano, correndo marginale al *Rio da Vila* - affluente intraurbano. Questo fiume attraversava quartieri occupati da cortili privati, discariche e concerie le cui attività dipendevano da esso per l'approvvigionamento e smaltimento dei residui nelle acque correnti che diventavano fonti di infezione. I due progetti furono sviluppati pressappoco coevi, mostrano un comune proposito e sono in relazione per la continuità geografica. Solamente a partire dal 1881 entrambe le strade assumono la stessa denominazione (quella attuale) e sommate si estendono per 550 metri.

Il nuovo tracciato ha adottato il principale orientamento preesistente, nord-est/sud-vest, stabilendosi lungo la depressione topografica della valle del *Rio da Vila* e regolarizzandone il corso con la canalizzazione. La via *Mouzinho da Silveira*, così come la corso Umberto I (detto il Rettifilo) a Napoli, orientata favorevolmente alla direzione del vento [Snowden 1995, 186], serviva da arteria principale nella ventilazione della città, soddisfacendo l'idea igienista per cui le strade pubbliche devono essere permanenti riserve di aria e luce [Antas 1902,19]. L'ampiezza della via fu determinata da questioni di mobilità, essendo una delle prime vie dove si sperimentava l'applicazione di una doppia linea di tram. La concessione d'uso condusse ad un processo giudiziario tra le due compagnie tramviarie concorrenti in città; la via fu allargata in fase progettuale (1875) di circa 19 metri.



2: Progetto di ampliamento della strada Biquinha, 1872 (Porto, Arquivo Histórico Municipal, D-CDT/A5-64). Elaborazione grafica dell'autrice.

L'apertura della via permise di unire le reti delle compagnie concorrenti dando modo così di superare le differenze di quota tra la 'città bassa' e la zona alta, oltre a facilitare l'attraversamento da un estremo all'altro della città del mezzo di trasporto più diffuso e utilizzato [Monterey 1971, 235].

Il presagio della modernizzazione ha potenziato l'attrattiva dell'area circostante per nuovi spazi: una piazza commerciale (1885) secondo il modello *Square*, con vegetazione e un mercato coperto (1885), come forme di sanificazione ambientale e applicazione di igiene alimentare agli spazi dedicati ai prodotti freschi. Lo spazio più importante per la valorizzazione e riforma delle dinamiche urbane fu il capolinea ferroviario di *S. Bento* (1903). Tali opere di infrastrutture pubbliche e di mobilità si ponevano come simbolo della transizione delle funzioni al servizio della città e hanno assunto un ruolo preponderante nella rivitalizzazione del centro storico cittadino.

## 2. Sottosuolo: le reti sotterranee

Il percorso dei canali sotterranei di scarico e di approvvigionamento dell'acqua è andato gradualmente coincidendo con le vie di circolazione già esistenti. Pur non esistendo una mappa con l'esatto disegno dei percorsi al di sotto delle strade fino al XX secolo, la tendenza fu di coordinare le operazioni di apertura, ampliamento e pavimentazione viaria con l'espansione o la riparazione delle reti sotterranee di acquedotti o di condotti di acqua e gas. Talvolta i tubi attraversavano gli acquedotti, i quali formavano un sistema molto rudimentale fino alla realizzazione della rete fognaria (1903), tanto che spesso l'acqua veniva contaminata. La discrasia dell'ambiente urbano valutata attraverso i tre elementi naturali fondamentali per la qualità sanitaria – terra, aria e acqua – fu indicata dalla dottrina localista come predisposizione per il proliferare di malattie zootiche [Snowden 1995, 195]. Nel contesto portuense, fu la classe medica, in particolare l'igienista Ricardo Jorge, a descrivere lo stato ambientale tramite gli effetti eziologici delle malattie. A suo parere, la città era, per eccellenza, il terreno di lotta per raggiungere livelli igienici adeguati [Jorge 1888, 5]. Non essendoci una formula igienica applicabile universalmente, sta all'igiene in quanto settore di mesologia adattarsi il più possibile alle modalità di attuazione locale [Jorge 1888, 69].

Nei vari affluenti che attraversano la città di Porto si andavano ad inserire i principali collettori, come fosse un abbozzo di *thalweg-system* tedesco [Jorge 1888, 62]. Nel 1872, la rete degli acquedotti, che non sempre si intersecavano, disponeva soltanto della naturale inclinazione (a volte insufficiente) per smaltire tutti i rifiuti dell'agglomerato urbano nel principale corso d'acqua nonché unico veicolo efferente nel centro città – il *Rio da Vila* [Antas 1902, 13]. I collettori più ampi e completi erano quelli che incanalavano questo *thalweg* centrale che divide la città: il primo – il collettore di *S. João* – concluso nel 1768 allo sbocco del *Rio Douro* e il secondo – costruito durante l'apertura della via *Mouzinho da Silveira* – largo 2,5 metri in continuità e in regolarizzazione del corso del fiume fino al tratto a cielo aperto (fig. 2).

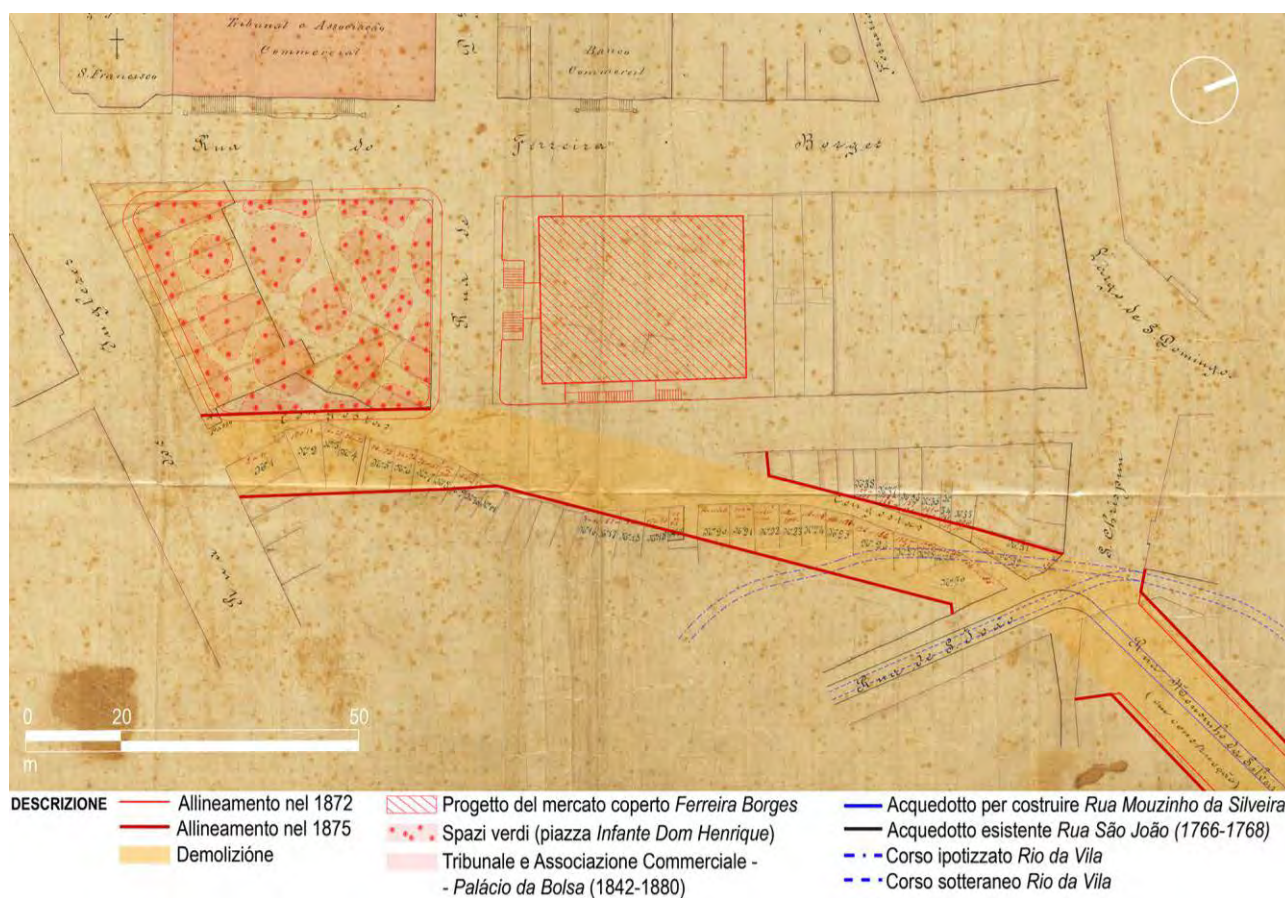
Questa è stata un'iniziativa municipale realizzata a partire dal 1877 e i lavori furono orientati d'accordo con le prescrizioni sanitarie e tecniche stipulate dall'ingegnere João Carlos d'Almeida Machado con formazione politecnica in ingegneria civile e militare.

Soltanto nella fase finale della costruzione degli edifici sulla strada ebbe luogo la progettazione della rete di fognatura (1897-1903), e furono dunque verificate, per quanto concerne il trattamento delle acque domestiche, le varie soluzioni che evidenziano questa transizione conclusasi nel corso del tempo. Inizialmente prevale l'uso delle fosse settiche, altamente contagiose dal punto di vista dell'inquinamento del suolo, delle falde freatiche e delle abitazioni

stesse; in seguito diventò obbligatorio lo smaltimento di alcuni resti fino agli acquedotti pubblici, mantenendosi, in alcuni casi, anche entrambe le soluzioni insieme.

La città di Porto ha adottato il sistema fognario separato, che divideva le acque reflue domestiche da quelle piovane (distinguendosi dal sistema unitario parigino del *tout-à-l'égout*). Questa scelta era basata sullo stato delle infrastrutture esistenti, sulle condizioni economiche, geologiche e topografiche della città. Con questo sistema di separazione non sarebbe stato infatti necessario aumentare le dimensioni e la portata degli acquedotti, che avrebbe comportato difficoltà d'esecuzione su un terreno granitico; si sfruttò invece la pendenza naturale per smaltire le acque piovane. L'adozione di tale sistema fu possibile anche grazie alla sostituzione del manto stradale da macadàm a una pavimentazione in granito. In caso contrario si sarebbero formate pozzanghere e si sarebbero ostruiti i canali di scolo, fatto che aveva originato, a partire dal 1859, la canalizzazione delle acque piovane dai tetti fino agli acquedotti pubblici in strade macadamizzate, al fine di evitare i continui danni causati dalla caduta d'acqua sui marciapiedi, sui passanti e sui lampadari pubblici a gas. Pertanto Porto aveva già in alcuni casi messo in pratica il sistema *tout-à-l'égout* [Jorge 1888, 57], sebbene con un sistema molto rudimentale in cui l'acqua era scarsa e i canali di scolo inadeguati.

La carenza di offerta abitativa e l'alta densità di popolazione residente aveva trasformato i quartieri centrali, come anche i quartieri operai periferici, in luoghi degradati senza condizioni sufficienti di abitabilità.



3: Il Progetto di ampliamento della strada Congostas del 1871 e i progetti per gli spazi pubblici del 1885 (Porto, Arquivo Histórico Municipal, D-CMP/2-19(3). Elaborazione grafica dell'autrice.

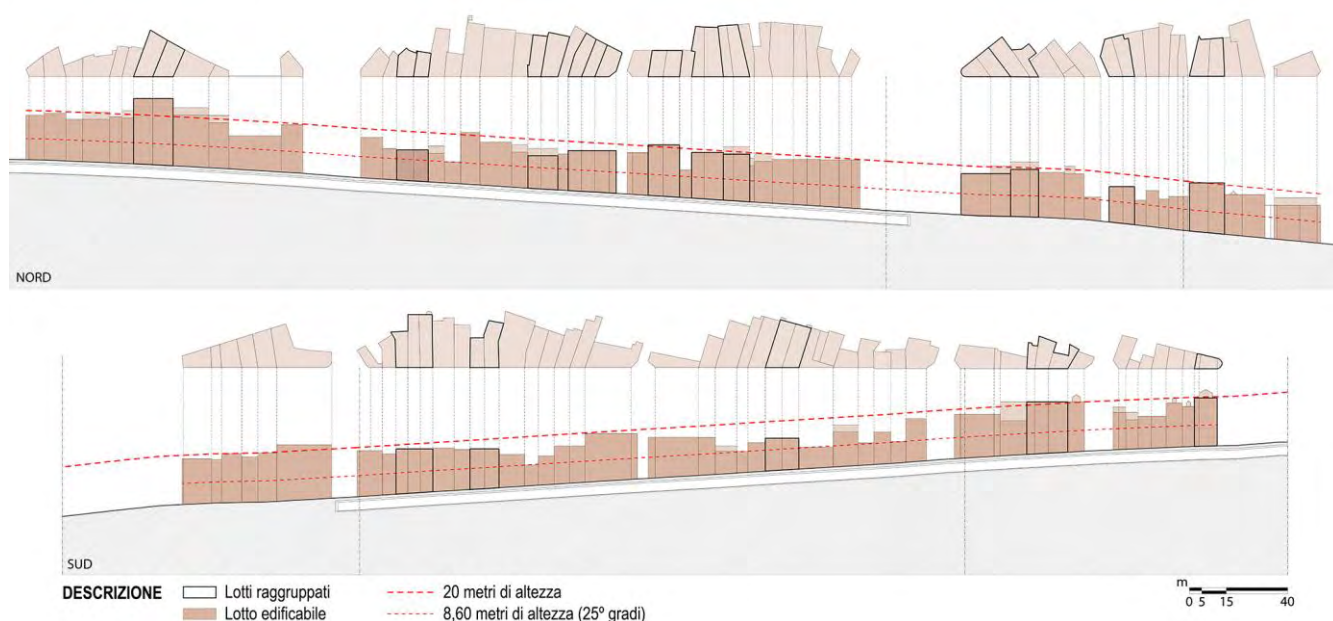


### 3. Lottizzazione: un nuovo fronte urbano

Le prospettive di incrementare la qualità dell'ambiente urbano senza demolizioni erano ridotte, soprattutto nel caso di strade senza diretta esposizione solare in grado di far evaporare l'alta concentrazione di umidità del terreno. L'intervento di apertura della via *Mouzinho da Silveira* ha necessariamente comportato un maggior numero di espropriazioni e demolizioni, per lo più effettuate tra il 1875 e il 1877.

Nel progetto di ampliamento dell'antica strada degli *Congostas* (fig. 3) il fronte stradale era stato già oggetto d'interventi di ricostruzione delle facciate, mentre nel progetto dell'antica strada della *Biquinha*, furono necessarie espropriazioni e demolizioni per creare un nuovo fronte partendo dall'interno dei quartieri, dove si costituirono i nuovi lotti generalmente in continuazione dei limiti catastali esistenti. La permanenza di alcuni limiti ha condizionato la regolarità della forma dei nuovi lotti, perseguita al fine di divisioni interne che rispettassero i precetti di una adeguata illuminazione e ventilazione. Nonostante le demolizioni lo spazio non risultava sufficiente e i lotti della nuova via hanno adottato lo stesso sistema metrico della struttura costruttiva tradizionale e, nella maggior parte dei casi, si è dovuto rinunciare alla possibilità di introdurre un patio di ventilazione all'interno dell'isolato. Sotto il punto di vista igienico, all'Autorità municipale spettava di determinare oltre alla direzione delle strade, anche la dimensione e consistenza degli spazi da esse limitati e destinati alla costruzione [Pinto 1862, 454], senza cedere a interessi privati.

La lottizzazione rispettava i regolamenti urbani in vigore (1869 e 1889). Dal regolamento del 1867, l'altezza massima degli edifici in una via con ampiezza superiore ai 7 metri non poteva eccedere i 20 metri. Alla luce delle indicazioni del medico di salute pubblica Aires de Gouveia Osório, questi limiti massimi non contemplavano il soleggiamento più sfavorevole a Porto, nei mesi da ottobre ad aprile [Osório 1884, 221], per cui l'inclinazione di 25 gradi avrebbe comportato in questo caso abitazioni su due livelli.



4: Prospetti Nord e Sud e rispettiva pianificazione dei lotti. Elaborazione grafica dell'autrice.

Forse per questa ragione e contrariamente alla regolarità attesa, il risultato è stato una variazione altimetrica nell'insieme delle facciate (fig. 4) e la proporzione massima tra la nuova via stradale e l'edificato è stata raggiunta solo occasionalmente. Tale irregolarità potrebbe essere associata anche ai permessi di costruzione approvati dal parere di più di un unico tecnico: almeno tre diversi architetti, tre ingegneri e tre consiglieri comunali, per le costruzioni iniziate in diverse fasi o alla relativa profondità di ciascun lotto. Alla fine, dal risultato dei prospetti costruiti, traspare l'irregolarità dell'iniziativa privata frutto di una negoziazione individualizzata, assolutamente divergente dall'immagine di strade progettate anteriormente nel periodo di 'abbellimento', nel XVIII secolo, quando erano in vigore principi estetici come la proporzionalità, la razionalità e l'armonia dell'insieme.

#### 4. Edificato: divisioni dell'unità abitativa

Alla luce delle prescrizioni igieniche, nel 1884 si discuteva sull'alloggio ideale, la cui progettazione avrebbe dovuto evitare gli effetti delle azioni volte ad alterare le strutture degli interni [Saraiva 1884, 12].

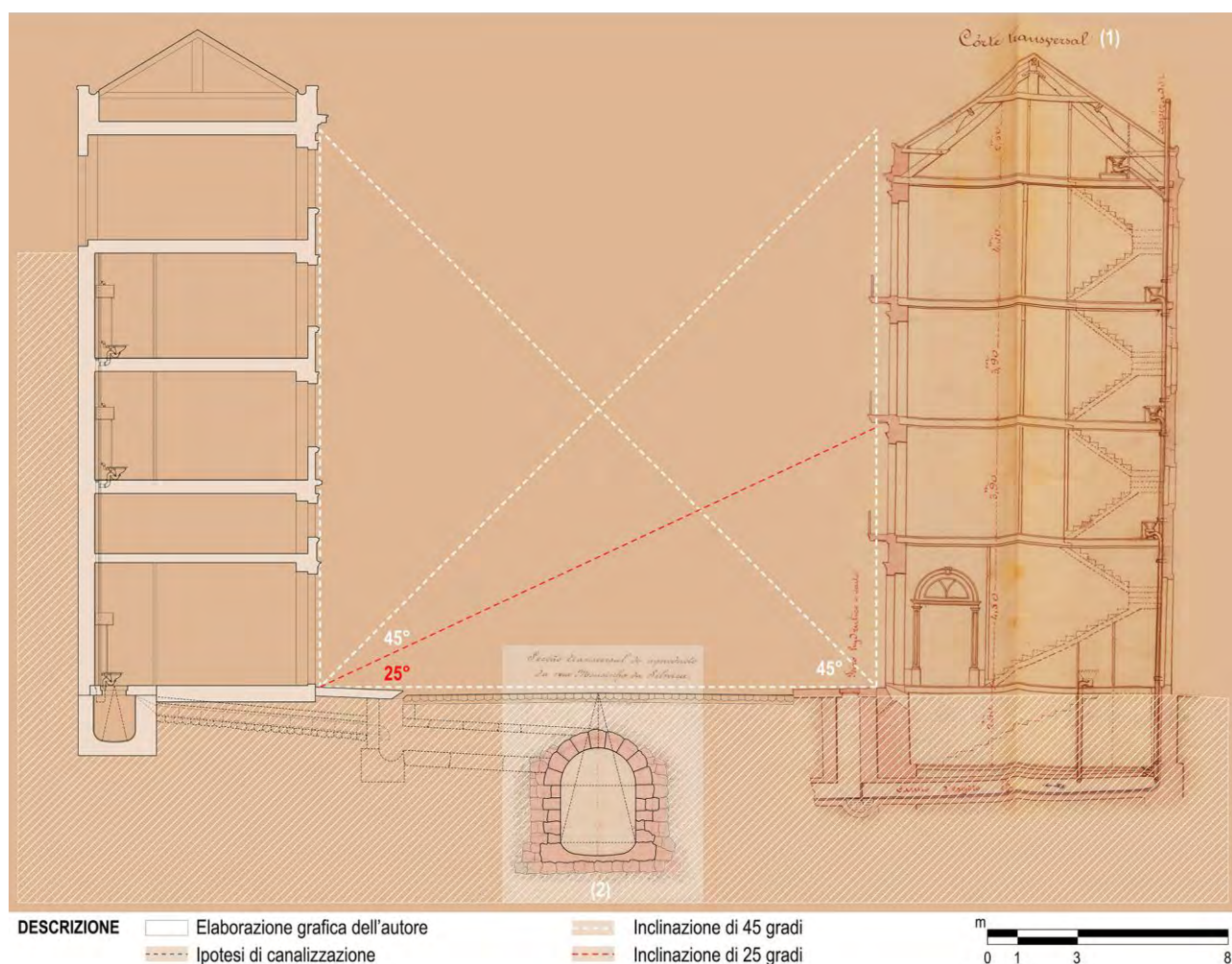
Alla data di inizio della costruzione della via *Mouzinho da Silveira*, con permessi di costruzione datati tra il 1878 e il 1928, esisteva già un insieme di principi igienici consolidati nei regolamenti in vigore dal 1867, che influenzarono la concezione di spazio interno, in particolare l'altezza tra i piani non poteva essere inferiore a 3 metri [Porto 1885].

Tale valore di 48 metri cubi d'aria per abitante era già considerato insufficiente a evitare la contaminazione atmosferica, tenendo conto dei 3,5 metri indicati dai medici francesi come Louis Fleury nel *Cours d'Hygiène* e consigliati come limite minimo dal medico Macedo Pinto [Almeida 1884, 34]. Gli stessi valori non sono comparabili a quelli allora registrati nei quartieri centrali, dove si arrivava a 2 metri cubi per persona [Almeida 1884, 341].

Stabilite queste regole ci fu, durante il periodo di costruzione, la transizione verso l'introduzione dell'impianto idrico di canalizzazione dell'acqua, l'utilizzo parziale delle fosse settiche, il collegamento all'acquedotto generale e l'introduzione dell'ambiente denominato *water-closet*. In assenza di planimetrie interne delle abitazioni fino al 1890, si considera come riferimento la tipologia di casa borghese della Porto illuminista [Fernandes 1999, 139] con due situazioni predominanti: un'unica fronte o due fronti liberi, sul cortile o su strada. Considerando la carenza di spazio a disposizione e l'inesistenza di un ampio giardino o patio all'interno dell'isolato dove dovevano essere orientate le stanze da letto, le soluzioni più comuni, di annesso il nuovo ambiente dei servizi igienici alla strutturazione dei locali interni, era di inserirlo nel pianerottolo usando condotti di ventilazione o nella facciata posteriore chiudendo parte del balcone e prevedendo l'accesso dall'esterno. In alcuni casi vennero inserite nel progetto iniziale e in altri casi aggiunti a posteriori. Queste soluzioni associate all'ambiente dei servizi igienici furono essenzialmente di matrice inglese.

Al fine di soddisfare al contempo i requisiti di spazialità, illuminazione e ventilazione e permettere anche una maggior redditività dello spazio, si verificarono casi di accorpamento di due parti che corrispondevano, di conseguenza, agli edifici più alti della strada.

L'esistenza di fosse settiche nelle cantine e nei seminterrati delle abitazioni era uno dei principali focolai di contaminazione per mancanza di impermeabilizzazione e scarsa igiene. Nel corso del tempo si registrarono evoluzioni nella forma, nelle dimensioni, nelle modalità di areazione e di smaltimento, restando alcune legate al collettore centrale (fig. 5). Nonostante fossero vietate dal punto di vista sanitario, si mantennero in uso fino al miglioramento del risanamento che ebbe luogo a partire dal 1903.



5: Sezione trasversale della via Mouzinho da Silveira, ottenuta dalla composizione di tre disegni: l'edificio a nord del 1886, l'edificio a sud del 1894 e la sezione dell'acquedotto (Porto, Arquivo Histórico Municipal – (1) Licença de obra n.300/1894 f.lo 297 e A-PUB 3795 f.lo 215).

Un'altra preoccupazione riflessa nell'edificazione, in relazione alla rete stradale pubblica, fu l'introduzione dell'uso della grondaia dietro un cornicione di finitura, a partire dal 1885. Oltre ad evitare la caduta d'acqua in strada, quest'elemento serviva da finitura estetica che armonizzava la composizione tra gli edifici e nascondeva i condotti dell'acqua piovana.

## Conclusioni

L'analisi della via *Mouzinho da Silveira* mostra come i principi di progettazione per la salubrità e per la crescita urbana formularono soluzioni unitarie. Per controllare il focolaio delle infezioni il fiume *Rio do Vila* fu canalizzato; il progetto propose interessanti soluzioni tecnologiche a scala urbana [Picon 1997, 197], con la costruzione di una *via-ponte* (fig. 5), rappresentazione di ordine e salubrità. Il risultato fu positivo in ambito sanitario locale, per il funzionamento del sistema di trasporto intermodale regionale e come ricettacolo del sistema di conduzione delle acque reflue proveniente dai due versanti dell'antico nucleo.

La via ha rappresentato uno spiraglio di modernità, seppur frammentata, viste le condizioni topografiche interconnesse nella maglia medievale circostante. Ne fu conseguenza l'irregolarità nei prospetti, che dimostra la proprietà privata parcellizzata delle residenze.

Difficilmente si potrà affermare che in via *Mouzinho da Silveira* sia sottintesa un fermo immagine della città, per quanto invece risulti evidente la concezione di un fronte stradale in movimento, soprattutto come riflesso dell'autonomia e dell'iniziativa privata.

Per concludere, l'esperienza maturata da quest'intensità di movimento è stata una forma di sperimentazione e di verifica tra il progetto dell'edificio e lo spazio pubblico. Il progetto di risanamento modificò le abitazioni sia nella disposizione interna che nei materiali di rivestimento. Queste connessioni che attraversano scale, spazi e strutture sono incorporate nella forma architettonica e perciò la trasversalità che in essa si esprime, manifesta il suo *modus reflexivus* di operare.

### Bibliografia

- ALMEIDA, J. (1884). *Hygiene das habitações*, in «A Saúde Pública», vol. I, n.5, pp.33-35.  
ALMEIDA, J. (1884). *Relatório da Inspeção Sanitária*, in «A Saúde Pública», vol. I, n.43, pp.340-342.  
ANTAS, Á. (1902). *Insalubridade do Porto*, Porto, Comércio do Porto.  
BARROS, J. (1881). *Plano de melhoramentos da cidade do Porto*, Porto, António José da Silva Teixeira.  
FERNANDES, F. (1999) *Transformação e permanência na habitação portuense – As formas da casa nas formas da cidade*, Porto, FAUP Publicações.  
JORGE, R. (1888). *Saneamento do Porto*, Porto, António José da Silva Teixeira.  
OSÓRIO, J. (1884) *Hygiene municipal: as ruas*, in «A Saúde Pública», vol. I, n.27, pp.209-210.  
PICON, A. (1997). *L'art de l'ingénieur: constructeur, entrepreneur, inventeur*, Parigi, Centre Georges Pompidou  
PINTO, J. (1862). *Medicina administrativa e legislativa*, vol. I, Coimbra, Imprensa da Universidade  
PORTO, C. M. (1885) *Código de Posturas da Câmara Municipal do Porto*, Porto, Câmara Municipal do Porto  
MONTEREY, G. (1971) *O Porto: origem, evolução e transportes*, Porto, G. Monterey.  
SARAIVA, E. (1884) *A Habitação (conclusão)*, in «A Saúde Pública», vol. I, n.4, pp.29-30.  
SNOWDEN, F. (1995) *Naples in the time of cholera, 1884-1911*, Cambridge, Cambridge University Press.

### Fonti archivistiche

- Porto. Biblioteca Pública Municipal. *Jornal A Actualidade*. vol. 14 e vol. 17  
Porto. Arquivo Histórico Municipal – Licenças de obra n.680/1886 F.lo 311  
Porto. Arquivo Histórico Municipal – Licenças de obra n.300/1894 F.lo 297  
Porto. Arquivo Histórico Municipal – A-PUB 3795 F.lo 215  
Porto. Arquivo Histórico Municipal – D-CMP/2(41)  
Porto. Arquivo Histórico Municipal – D-CMP/2(19) F.lo 3  
Porto. Arquivo Histórico Municipal – D-CDT/A5-64

### Sitografia

<https://www.cepese.pt/portal/pt/bases-de-dados/espaco-urbano/espaco-urbano/estudo> (Aprile-Maggio 2020)





***I centri minori delle aree interne italiane. Quali storie per quali palinsesti?***  
***Small settlements in the Italian marginal areas. Which histories for which palimpsests?***

**FRANCESCA CASTANÒ, ROBERTO PARISI, DANIELA STROFFOLINO**

*Considerando pressoché raggiunto l'orizzonte temporale del 2020, scadenza programmatica delle politiche europee di coesione territoriale adottate in Italia per risolvere la profonda crisi socioeconomica e culturale che investe i centri storici minori, oggi è forse legittimo ricorrere alla metafora del palinsesto per interrogarsi nuovamente sul tema, partendo dalla centralità delle fonti documentarie e della ricerca storica. Prescindendo dalla tipologia specifica dei villages désertés, nel caso più diffuso dei borghi e dei paesi dell'Italia interna nei quali è ancora coinvolto il corpo vivo delle comunità locali, si tratta di comprendere più a fondo se e in che misura i criteri che hanno orientato l'individuazione, la selezione e il riconoscimento storico-testimoniale dei segni caratterizzanti un palinsesto territoriale siano stati in grado di incidere sui piani e sui programmi di recupero e di rigenerazione ambientale dei luoghi.*

*In questa prospettiva, la sessione sollecita una riflessione comparativa sui metodi d'indagine, sui codici linguistici e sulle diverse fonti documentarie che a vario titolo, dalle prime «Inchieste» pubblicate sulla Storia dell'arte italiana (Einaudi), fino alla più recente mostra documentaria sull'«Arcipelago Italia» esposta alla Biennale di Architettura di Venezia, hanno contraddistinto gli studi volti a una lettura integrata e di lungo periodo del territorio, superando l'antinomia urbano/rurale e non riducendo l'immagine storiografica di «opera d'arte corale», con la quale spesso si sono qualificati i centri minori, a un anonimo e strumentale scenario di fondo per esaltare il castello, la chiesa e la piazza.*

*Having almost reached the temporal horizon of the year 2020, the programmed deadline for European policies regarding territorial cohesion adopted by Italy to resolve the profound social, economic and cultural crises affecting minor historical centres, today it is perhaps legitimate to resort to the metaphor of the palimpsest questioning the theme once again, starting from the centrality of documentary sources and historical research. Leaving aside the specific typology of the villages désertés, in the most widespread case of hamlets and small towns of inland Italy where the living soul of the local communities continues to strive, means fully understanding if and to what extent the criteria used to orientate the individualisation, the selection and the historical and testimonial recognition of the characterising signs of territorial palimpsest were able to influence the environmental recovery and recuperation plans and programmes of the marginal areas.*

*From this prospective, the session solicits a comparative reflection on the methods of investigation, on the linguistic codes and on the various documentary sources, from the first «Inchieste» published in Einaudi Storia dell'arte italiana up to the most recent documentary exhibition «Arcipelago Italia» displayed at the Venice Biennale of Architecture, which in varying degrees have distinguished studies directed towards an integral and longdurée interpretation of the territory, overcoming the rural/urban contradiction and not reducing the historiographical image of «opera d'arte corale» (choral work of art), often used to qualify small settlements, to an anonymous and instrumental background scenario to exalt the castle, the church and the square.*



## **Sui borghi dell'osso. 'Centri minori' e 'aree interne' in prospettiva storica** *On the settlements of the bone. 'Small towns' and 'internal areas' from a historical perspective*

**ROBERTO PARISI**  
Università del Molise

### **Abstract**

*Nelle pratiche di riconoscimento testimoniale e di patrimonializzazione di un palinsesto territoriale la centralità della ricerca storica è uno degli elementi più scontati e per questo motivo forse meno indagati nell'ambito del dibattito contemporaneo sulla profonda crisi socio-economica e culturale che sta investendo i piccoli centri abitati dell'Italia interna.*

*Il saggio si propone di affrontare in una prospettiva storica alcuni aspetti di questo dibattito, ponendo al centro della riflessione i problemi di definizione e di interpretazione dei concetti di 'area interna' e di 'centro minore', le cui radici affondano nelle inchieste promosse in Italia fin dal secondo dopoguerra.*

*In the practices of testimonial recognition and patrimonialization of a territorial palimpsest, the centrality of historical research is one of the most obvious elements and for this reason perhaps less investigated in the context of the contemporary debate on the profound socio-economic and cultural crisis that is affecting small towns of inland Italy.*

*The essay aims to address some aspects of this debate in a historical perspective, placing at the center of the reflection the problems of definition and interpretation of the concepts of 'internal area' and 'small town', whose roots lie in the investigations promoted in Italy since the Second World War.*

### **Keywords**

Centri minori; Aree interne; Storia urbana.  
*Small towns; Inland areas; Urban History.*

### **Introduzione**

Il richiamo, nel titolo di questo breve contributo, alla metafora della polpa e dell'osso adottata da Manlio Rossi Doria negli anni del cosiddetto 'miracolo economico' non scaturisce solo dall'intenzione di circoscrivere all'Italia interna una sintetica riflessione sul problema della salvaguardia storico-patrimoniale dei centri minori, ma anche dalla necessità di affrontare tale argomento a partire dai tentativi già compiuti in passato per trovare una soluzione.

Lo spazio a disposizione in questa sede non consente di approfondire il tema in maniera esaustiva, ma permette quantomeno di inquadrare il problema in una prospettiva storica, articolando le riflessioni che seguono sulla base dei due seguenti interrogativi di fondo: quali sono le radici storiche dell'impianto concettuale su cui si basa la Strategia nazionale per le aree interne (d'ora in avanti SNAI)? in che misura la ricerca storica e il dibattito storiografico sul destino dei centri minori può incidere sulla corretta applicazione del modello territoriale adottato dalla SNAI?

## 1. L'orizzonte del modello SNAI: un cambio di paradigma?

Il tema dei centri minori delle aree interne italiane pone allo storico una serie di interrogativi. Si tratta di interrogativi che tengono conto ovviamente di elementi di riflessione lasciati aperti dalla storiografia, ma che in larga parte scaturiscono dall'osservazione del presente.

La prima questione riguarda il significato della locuzione 'aree interne', che non può ancora essere considerata una specifica categoria storiografica. Nella letteratura specialistica e più in generale nella pubblicistica recente viene spesso privilegiata la definizione tecnico-politica che il Ministero della programmazione economica ha elaborato a partire dal 2009, in seguito alle audizioni promosse dal Commissario europeo alla politica regionale, Danuta Hübner [Barca 2009], e poi messo a punto nel 2014, con la pubblicazione delle linee guide per la SNAI predisposte dall'Agenzia nazionale per la coesione sociale [Barca, Casavola, Lucatelli 2014]. Dalla documentazione elaborata a supporto della SNAI emerge che quello di 'Area interna' è un concetto astratto, funzionale alla definizione di un modello di analisi territoriale basato su indicatori dipendenti da due parametri principali: lo spazio e il tempo.

Tale modello, infatti, stabilisce il carattere 'interno' di un'area sulla base della distanza temporale che la separa da un centro, o insieme di centri, definito 'centro di servizi', 'centro attrattore' o 'polo' e dotato di tre servizi considerati essenziali per il conseguimento del benessere di una comunità locale: la salute, l'istruzione e la mobilità.

In altre parole, sono considerate interne quelle aree per le quali le modalità di accesso a tali servizi sono condizionate da una tempistica ritenuta inadeguata se supera almeno i 20 minuti di percorrenza. La lontananza temporale dai centri dotati di questi tre principali servizi determina infatti il grado perifericità di un'area interna, che la SNAI ha classificato in quattro fasce distinte: aree di cintura; aree intermedie; aree periferiche e aree ultra periferiche.

Per quanto attiene alla salute e all'istruzione, la SNAI individua come servizi essenziali la presenza rispettivamente di un Centro DEA (dipartimento d'emergenza e accettazione) di I livello, oltretutto di un complesso dotato di pronto soccorso e capace di svolgere numerose altre funzioni, e di un'offerta completa di scuole superiori di secondo grado. Riguardo invece alla mobilità, tra le diverse tipologie di servizi per il trasporto, la SNAI ha selezionato quella su ferro, stabilendo come elemento essenziale la presenza nel polo di almeno una stazione ferroviaria di tipo Silver, corrispondente a una piccola o media stazione.

Nella fase di diagnosi dello stato dell'arte di ciascuna area interna la SNAI ha poi utilizzato, a vario titolo, altri 5 indicatori: demografia; agricoltura e specializzazione economica settoriale; digital divide; patrimonio culturale e turismo; associazionismo tra comuni [Lucatelli 2016].

L'impianto concettuale della SNAI poggia infine su alcuni principi di fondo, dai quali emerge in particolare la necessità di favorire le seguenti azioni: un tipo di approccio al territorio definito *place-based* e tradotto in lingua italiana in un approccio «rivolto ai luoghi» [Barca 2016]; la centralità delle comunità locali nei processi cognitivi; il superamento dell'antinomia tra urbano e rurale nella definizione delle due categorie dei 'poli di attrazione' e delle 'zone periferiche' [DPS 2012].

Secondo molti studiosi ed esperti di aree interne, l'impianto concettuale su cui si basa la SNAI non fissa nuovi confini e non ripropone nuove forme di zonizzazione [Barca 2018], ma segna un cambio di paradigma, perché oppone al modello industriale fondato sulla crescita continua, sullo sviluppo urbano-centrico e sui consumi, un modello partecipativo basato sul coinvolgimento diretto di comunità locali a lungo marginalizzate e su azioni volte a favorire la rinascita dei territori di periferia attraverso il rilancio dell'agricoltura, la cura del patrimonio forestale e idrogeologico, la difesa e la promozione delle diversità naturali e culturali [Marchetti, Panunzi, Pazzagli 2017].

Rispetto a questo quadro di riferimento, con riguardo soprattutto alla dimensione materiale del patrimonio culturale delle aree interne e quindi alle tracce fisiche che concorrono alla costruzione di un palinsesto territoriale, qual è dunque il ruolo che ha assunto e che può assumere la ricerca storica nei processi decisionali di definizione, di analisi, di rilancio e di gestione dei territori interessati? La lettura in prospettiva storica dei fenomeni in atto può in tal senso contribuire a misurare gli effettivi cambiamenti di un paradigma?

Se si considera il passaggio dalla storia al patrimonio come l'esito di un progetto storiografico e non un meccanismo lineare e automatico, è evidente che, quando si parla di paesaggio storico di un'area interna da conoscere, da tutelare, da restituire come patrimonio ed eventualmente da considerare come 'bene comune' di una comunità, anche l'attribuzione del carattere 'interno' e soprattutto la problematica associazione dello stesso termine ai concetti di ruralità, marginalità e arretratezza assumono particolare rilievo nei processi di ricostruzione storico-territoriale di queste aree.

Al di là dei tentativi, in parte comprensibili, di forzarne il significato per imprimere nei processi di rigenerazione in atto un ritorno significativo alla centralità dello spazio rurale e soprattutto dell'agricoltura, uno dei principali problemi che pone la lettura di lungo periodo del fenomeno di marginalizzazione di questi territori è la periodizzazione.

In alcuni casi, le radici storiche del processo di individuazione del fenomeno si fanno risalire cronologicamente al secondo decennio postunitario, con l'avvio dell'inchiesta agraria Jacini, in altri al ventennio fascista con riguardo specifico alle indagini dell'Inea sullo spopolamento della montagna, in altri ancora agli anni cinquanta e sessanta del Novecento, in relazione alle prime ricadute delle attività di ricostruzione postbellica e soprattutto alle politiche di modernizzazione e di industrializzazione del paese.

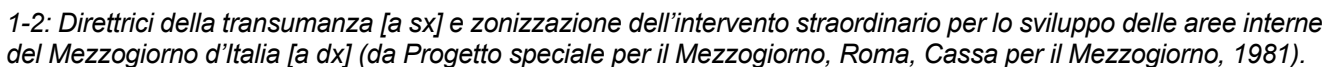
Nonostante i tentativi di estendere la questione della marginalità anche alle aree metropolitane e più in generale a quei territori a loro volta esclusi dalla SNAI, alcune letture di lungo periodo riflettono tuttavia una concezione ancora troppo settoriale, basata sulla separazione tra i settori tradizionali del primario, del secondario e del terziario e sulla netta contrapposizione tra urbano e rurale, tra agricoltura e industria, più in generale tra centri e periferie.

Ad alimentare il ricorso a categorie dicotomiche di questo tipo è spesso la stessa metafora della «polpa» e dell'«osso» adottata da Manlio Rossi Doria nel 1958 e oggi forse fin troppo abusata. Eppure, a distanza di oltre vent'anni, nella prefazione a un volume sul *Progetto speciale per il Mezzogiorno interno*, pubblicato dalla Cassa per il Mezzogiorno nel 1981, fu lo stesso economista agrario a richiamare il significato di quella metafora, precisando che il passaggio dall'osso alla polpa era stato fino a quel momento un processo graduale, ma discontinuo e non uniforme, non limitato cioè al Mezzogiorno d'Italia, ma esteso a tutto il paese, sui versanti alpini, nelle Marche, in Umbria e in Toscana [Rossi Doria 1981, 9].

«All'interno dell'«osso» – sosteneva Rossi Doria - terre di scarso e di elevato valore produttivo si mescolano in misura da luogo a luogo diversa; e capita anche che quel che era «osso» ieri talvolta non lo è più oggi o potrebbe non esserlo domani per effetto di sviluppi agricoli imprevedibili in passato e ancor più per la conseguenza di consistenti e stabili sviluppi industriali ed extragricoli» [Rossi Doria 1981, 9].

A suo avviso il problema delle aree interne era esploso in tutta la sua gravità intorno alla metà degli anni sessanta, quando il flusso migratorio raggiunse dimensioni imponenti. A partire da quel periodo, secondo Rossi Doria, si svilupparono per un ventennio due diverse linee politiche di intervento. La prima, sostenuta dai partiti di sinistra e dalle organizzazioni sindacali,





Ciò che è importante sottolineare di quella linea di pensiero è che essa considerava possibile la rinascita delle aree interne solo se per ciascuna di esse si fosse previsto «un diverso assetto delle attività produttive, a condizione che queste non [fossero] più esclusivamente agricole, come nel passato, ma insieme agricole e industriali» [Rossi Doria 1981, 11]. Rossi Doria, in definitiva, riteneva sicuramente urgente avviare e realizzare una politica per le aree interne italiane «rivolta contemporaneamente alla ristrutturazione dell'agricoltura, al riassetto produttivo e gestionale dei grandi complessi silvo-pastorali, a una continuativa attività di difesa del suolo e di conservazione e razionale utilizzazione delle risorse». Tuttavia, allo stesso tempo, egli riteneva indispensabile e addirittura prioritario l'insediamento, all'interno di queste zone, «di vere e proprie moderne

industrie e di altre adatte attività extra-agricole, non potendo qui reggere in avvenire una economia esclusivamente basata sull'agricoltura» [Rossi Doria 1981, 11].

È certamente pleonastico sottolineare che Rossi Doria era un uomo del suo tempo, ma aiuta forse a comprendere meglio che in quella fase storica, pur nella piena consapevolezza dei «limiti dello sviluppo» ampiamente emersi con l'indagine promossa dal Club di Roma, l'industria moderna era ancora considerata il motore dell'economia.

Per questo motivo, appare ancora più utile evidenziare l'impianto concettuale e metodologico del progetto speciale per il Mezzogiorno interno concepito negli anni Settanta del Novecento e basato sulla «convinzione da tempo presente, anche sul piano mondiale, che uno sviluppo economico equilibrato è possibile solo riconoscendo alle comunità il diritto di organizzarsi e di svilupparsi nel proprio ambiente di origine, nei propri valori ed identità culturali» [Cesarini 1981, 17].

Il progetto n. 33 rispondeva alle logiche di un programma i cui prodromi si possono ricercare forse negli *Atti del Congresso Internazionale di studio sul problema delle aree arretrate* promosso a Milano nell'ottobre 1954 dal Comitato Nazionale di Prevenzione e Difesa Sociale e che agli occhi dei contemporanei «rappresenta[va] in sé una profonda rivoluzione di metodo e di pensiero. [Esso] si basa[va], infatti, sulla rigenerazione e sul rafforzamento delle economie locali, delle risorse intellettuali presenti e tradizionali, e rappresenta[va] una scelta nuova che poggia[va] su piccoli interventi diffusi, su metodi di partecipazione attiva, su sistemi di produzione con riduzione di costi energetici» [Cesarini 1981].

A meno di qualche aggiornamento nel lessico linguistico, appare oggettivamente evidente il forte legame che sussiste tra i contenuti di questo programma e quelli espressi oltre trent'anni dopo attraverso la SNAI ed è forse in questa direzione che andrebbero analizzate e approfondite le effettive potenzialità di un prospettato cambio di paradigma.

## 2. Centri minori: villaggi, borghi o 'piccole città'?

Ancora più complessa e articolata è invece la questione dei centri minori delle aree interne. Pur tenendo conto del fatto che «una parte preponderante del territorio italiano è caratterizzata da un'organizzazione spaziale fondata su 'centri minori', spesso di piccole dimensioni» [Barca-Casavola-Lucatelli 2014, 10], la SNAI affronta il problema solo in maniera indiretta, poiché l'interesse principale del programma governativo è rivolto alla territorialità dei comuni, ovverossia al loro ruolo politico-territoriale di enti elettivi di primo grado.

Secondo questo approccio, i centri minori rischiano però di essere definiti implicitamente per sottrazione di funzioni e di essere identificati come categoria residuale rispetto ai centri maggiori, riflettendo in sostanza la medesima logica dicotomica che per lungo tempo ha orientato molti studi sulla ruralità [Storti 2000], nei quali il concetto di rurale, contrapposto a quello di urbano, è stato spesso utilizzato come sinonimo di povertà e arretratezza e associato alla sola dimensione agricola dei sistemi produttivi locali.

In questa chiave interpretativa il policentrismo del sistema insediativo italiano viene suddiviso in un due «sottosistemi territoriali con dinamiche speculari: da un lato, il sistema territoriale a carattere urbano formato dai grandi, medi e piccoli sistemi urbani e, dall'altro, il sistema territoriale formato dai piccoli centri, dai borghi, dagli insediamenti montani» [Barca, Casavola, Lucatelli 2014, 17], nel quale si indentificano appunto le aree interne.

In questo caso, dunque, per affrontare il tema in una prospettiva storica e soprattutto con un approccio interdisciplinare si pone innanzitutto la necessità di chiedersi se si debba tenere conto o meno di aspetti tipicamente urbani che hanno investito molti piccoli borghi delle aree interne del paese nel corso di quel grande unico blocco bisecolare che corrisponde all'età industriale.

ROBERTO PARISI



3: G. Tomasso, *Montagano (Cb)*, 1975 (*Montagano, Archivio privato*).

E quindi se sia legittimo o meno, attraverso gli strumenti propri della storia urbana e dei paesaggi proto-industriali e industriali, soffermarsi su queste aree marginalizzate approfondendo non solo il lavoro della terra e la sua dimensione silvo-pastorale, ma anche le attività extra-agricole di una moltitudine di manifatture, opifici e fabbriche sorte dentro il territorio rugoso dell'Italia interna, sulle colline, nelle valli pedemontane, nel tessuto insediativo o ai margini dei centri abitati [Ciuffetti, Parisi 2020].

Innescato con l'avvio della SNAI, l'ampio dibattito in corso sul valore storico-testimoniale dei centri minori, e soprattutto sui possibili interventi di recupero e di rigenerazione di cui possono essere suscettibili, non ha però favorito il superamento della visione statica e quasi neo-arcadica di un paesaggio presepiale di età preindustriale.

In Italia, in effetti, la ricerca storica sui centri minori sconta una serie di ritardi rispetto al dibattito internazionale innescato alla fine del Novecento da Peter Clark [Clark 1995] e Olivier Zeller [Zeller 1998]. La ragione di tali ritardi deriva in parte da alcuni pregiudizi storiografici e in parte da una concettualizzazione ancora ambigua dello specifico tema di studio, sia per quanto riguarda l'identificazione delle varie tipologie d'insediamento (piccole città, villaggi, borghi) [Lazzeroni 2016], sia per quanto attiene ai problemi di salvaguardia e tutela, spesso confusi con la diversa questione dei centri storici delle grandi città.

Una ricca produzione di studi sui centri minori italiani si registra per l'età medievale e la prima età moderna, ma i tentativi di ampliare l'arco cronologico di riferimento sono molto rari [Varanini 2013] e viziati spesso da una scomposizione dualistica dei fenomeni urbano-rurali tra regioni centro-settentrionali e regioni meridionali [Ginatempo 2018], mentre per quanto attiene alla storiografia urbana dell'età contemporanea l'attenzione riservata alle piccole città appare



4-5: (sx) G.A. Rizzi Zannoni, *Atlante geografico del Regno di Napoli*, 1788-1812, foglio VI, 1810; (dx) Montagano 1957 (Tavola IGM, foglio 154, III S.E. Petrella Tifernina, foglio 162, IV N.E. Montagano).

ancora marginale o comunque, come è stato osservato, limitata a pochi casi virtuosi, nei quali si è colto il tentativo di superare quella tradizionale «difficoltà a integrare le morfologie fisiche della città con quelle socio-economiche e politico-istituzionali» [Nigrelli 2000; Adorno 2015]. Inoltre, mentre con riferimento agli effetti della grande frattura scaturita dalla disgregazione dell'impero romano, per l'età tardo-antica e alto-medievale gli storici e gli archeologici hanno opportunamente individuato due distinte categorie per definire, rispettivamente, «di successo» le città sopravvissute ai profondi mutamenti politico-istituzionali e socio-economici e «di insuccesso» le città destinate a un'inesorabile processo di spopolamento e abbandono, riguardo invece all'età tardo moderna e contemporanea e più in particolare all'altra grande frattura scaturita dalla rivoluzione industriale si continua spesso a porre sullo stesso piano le cosiddette *ghost towns* con le piccole città, di antica o nuova fondazione, sostenute al contrario da comunità in grado di assicurare una continuità insediativa di lungo periodo.

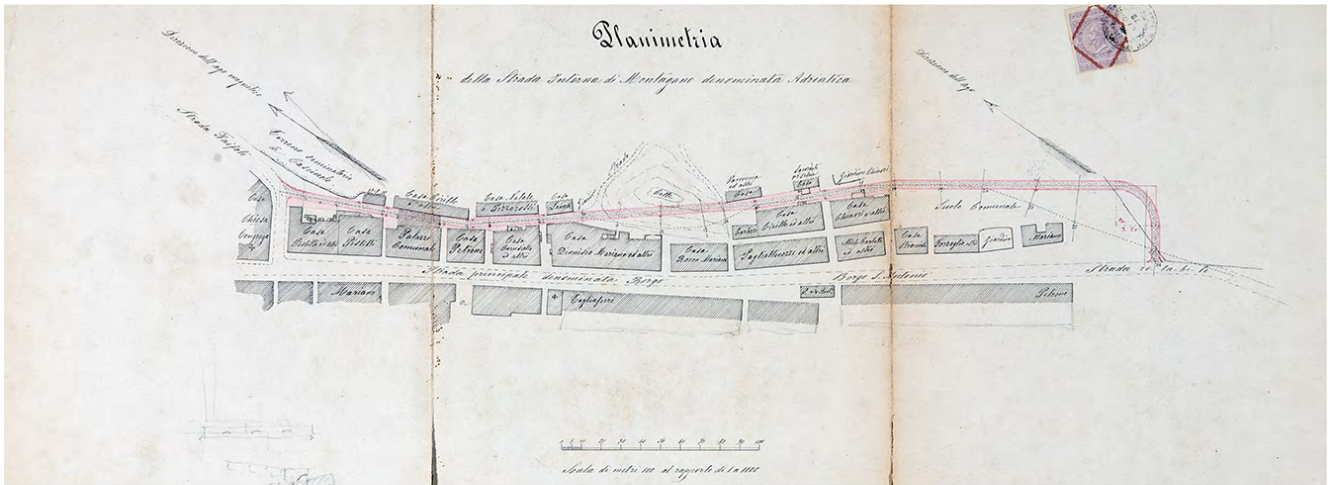
Soprattutto per quest'ultima tipologia di insediamenti, che si strutturano generalmente come agglomerazioni compatte, indipendentemente dalle soglie demografiche utilizzate nelle indagini statistico-quantitative condotte sull'evoluzione del sistema urbano italiano [Malanima 1998] o dai diversi titoli di 'città' registrati nelle corografie e nei dizionari geografici nel corso dell'età moderna [Piccioni 2003], appare oggettivamente difficile assimilare il concetto di 'piccolo' centro abitato alla categoria del villaggio. Né i termini 'borgo' e 'paese' o, addirittura, il diminutivo 'cittadina' favoriscono una loro migliore identificazione, costantemente sospesa tra urbano e rurale.

Si tratta, molto spesso, di insediamenti che, tra la fine del Settecento e la prima metà del Novecento, si ampliano ed evolvono sul piano morfologico, travalicando i confini fisici dei propri nuclei originari di fondazione medievale o, talvolta, riconquistando gli spazi abbandonati dell'urbanizzazione di età romana.

Alle singole case palaziate, ai castelli (o rocche trasformati in palazzi baronali e al tessuto edilizio preesistente si sovrappongono o si aggiungono gradualmente nuove attrezzature urbane e un'edilizia a schiera di tipo borghese, che sorge ai lati di moderni 'rettifili' o intorno ad antichi slarghi rimodulati in piazze [Parisi, Galuppo 2021].



ROBERTO PARISI



6-7: [in alto] F. Bellini, *Progetto di 'una strada rotabile interna da costruirsi nel Comune di Montagano'*, 1878 (Montagano, Archivio storico comunale); [in basso] G. Albino, *Progetto di sistemazione e risanamento dell'abitato di Montagano*, 1888, (Montagano, Archivio storico comunale).

Proprio nel Mezzogiorno, concepito nell'ambito della lunga stagione dell'intervento straordinario come un'unica grande area interna e arretrata, anche grazie alle rimesse degli emigrati, molte di queste piccole 'città-paese' [Natoli Di Cristina 1965; Clemente 1997] hanno resistito perfino all'esodo rurale del secondo Novecento, continuando a registrare un discreto sviluppo insediativo, messo in crisi solo alla fine del processo di industrializzazione per poli che ha investito l'Italia centro-meridionale e insulare tra gli anni sessanta e novanta del Novecento [Parisi 2017].

## Conclusioni

Più che una conclusione, la tesi che sinteticamente si è cercato di argomentare nelle pagine precedenti sollecita una apertura verso nuovi orizzonti e un invito a promuovere una più ampia e articolata strategia nazionale: se i borghi dell'osso, a rischio di abbandono o ancora profondamente vivi ma in disagiati condizioni socio-economiche, costituiscono un valore storico-testimoniale di imprescindibile importanza per la crescita e soprattutto per l'autonomia culturale degli abitanti delle aree interne, perché non considerare la ricerca storica sui luoghi dell'abitare, basata su un'adeguata contaminazione tra saperi esperti e saperi contestuali, un indicatore fondamentale per la selezione dei progetti pilota e per l'assegnazione di risorse finanziarie dedicate, e soprattutto un asse portante dei sistemi locali, finalizzato anche alla



fruizione turistica, ma basato innanzitutto sul recupero e la tutela degli archivi storici, delle biblioteche, del patrimonio artistico minore, sulla formazione di operatori da intendere come custodi della memoria e della storia?

## Bibliografia

- ADORNO, S. (2015). *La città laboratorio di storia*, in «Il mestiere di storico», n. 2, pp. 27-28.
- BARCA, F. (2009). *An agenda for a reformed cohesion policy. A place-based approach to meeting European Union challenges and expectations Independent Report prepared at the request of Danuta Hübner, Commissioner for Regional Policy*, April 2009.
- BARCA, F., CASAVOLA, P., LUCATELLI, S. (2014). *Strategia nazionale per le aree interne: definizione, obiettivi, strumenti e governance*, Ministero dello Sviluppo Economico, Roma, Dipartimento per lo Sviluppo e la Coesione Economica, Unità di Valutazione degli Investimenti Pubblici.
- BARCA, F. (2016). *Disuguaglianze territoriali e bisogno sociale. La sfida delle «Aree Interne»*, testo della lezione per la decima Lettura annuale Ermanno Gorrieri (Modena, Sala Gorrieri, Palazzo Europa, 27 maggio 2015), Modena, Fondazione Ermanno Gorrieri per gli studi sociali.
- BARCA, F. (2018). *In conclusione: immagini, sentimenti e strumenti eterodossi per una svolta radicale*, in *Riabitare l'Italia. Le aree interne tra abbandoni e riconquiste. Un progetto di Donzelli editore*, a cura di A. De Rossi, Roma, Donzelli, pp. 551-566.
- CESARINI, G. (1981). *Gli obiettivi del progetto speciale per il Mezzogiorno interno*, in *Progetto speciale per il Mezzogiorno*, Roma, Cassa per il Mezzogiorno, pp. 15-18.
- CLARK, P. (1995). *Small towns in early modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CLEMENTE, P. (1997). *Paese/paesi in I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell'Italia unita*, a cura di M. Isnenghi, Laterza, Roma-Bari, pp. 3-39.
- CIUFFETTI, A., PARISI, R. (2020). *Protoindustria e città nell'Italia interna. Produzioni, reti, territori*, in «Storia urbana», n. 165, pp. 5-13.
- DIPARTIMENTO PER LO SVILUPPO E LA COESIONE ECONOMICA (DPS 2012). *Le Aree interne: di quali territori parliamo? Nota esplicativa sul metodo di classificazione delle aree*. <https://ec.europa.eu/migrant-integration/librarydoc/an-agenda-for-a-reformed-cohesion-policy-a-place-based-approach-to-meeting-european-union-challenges-and-expectations-barca-report> [http://www.dps.tesoro.it/Aree\\_interne/doc/](http://www.dps.tesoro.it/Aree_interne/doc/) (consultato il 30 ottobre 2017).
- GINATEMPO, M. (2018). *La popolazione dei centri minori dell'Italia Centro-Settentrionale nei secoli XIII-XV. Uno sguardo d'insieme*, in *I centri minori italiani nel tardo medioevo. Cambiamento sociale, crescita economica, processi di ristrutturazione (secoli XIII-XVI)*, atti del XV Convegno di studi organizzato dal Centro di studi sulla civiltà del tardo medioevo (San Miniato, 22-24 settembre 2016), a cura di F. Lattanzio, G.-M. Varanini, Firenze, Firenze University Press, pp. 31-79.
- LAZZERONI, M. (2016). *La resilienza delle piccole città. Riflessioni teoriche e casi di studio*, Pisa, Pisa University Press.
- LUCATELLI, S. (2016). *Strategia Nazionale per le Aree Interne: un punto a due anni dal lancio della Strategia*, in «Agriregionieuropa», a. 12, n. 45, pp. 4-10.
- MARCHETTI, M., PANUNZI, S., PAZZAGLI, R. (2017). *Introduzione*, in *Aree interne. Per una rinascita dei territori rurali e montani*, a cura di M. Marchetti, S. Panunzi, R. Pazzagli, Rubbettino, Soveria Mannelli 2017, pp. 11-14.
- MALANIMA, P. (1998). *Italian Cities 1300-1800. A quantitative approach*, in «Rivista di storia economica», a. XIV, n. 2, pp. 91-126.
- NATOLI DI CRISTINA, L. (1965). *La città-paese di Sicilia. Forma e linguaggio dell'habitat contadino*, Palermo, La cartografica.
- NIGRELLI, F.C. (2000). *Per una fenomenologia della piccola città*, in «DRP Rassegna di studi e ricerche», n. 3, numero monografico su *Sicilia. Centri minori o piccole città?*, a cura di N. Aricò, pp. 83-98.
- PARISI, R. (2017). *Fabbriche extra-moenia. Dai quartieri per le "arti insalubri" alle "aree di sviluppo industriale"*, in «Città e Storia», n. 1, pp. 31-57.
- PARISI, R., GALUPPO L. (2021), a cura di, *Una città-paese dell'Italia interna. Storia di Montatgano e dei suoi paesaggi*, Palladino.
- PICCIONI, L. (2003). *Insedimenti e status urbano del Dizionario Geografico ragionato del Regno di Napoli di Lorenzo Giustiniani (1797-1816)*, in «Società e storia», n. 99, pp. 45-58.
- ROSSI DORIA, M. (1981). *Prefazione*, in *Progetto speciale per il Mezzogiorno*, Roma, Cassa per il Mezzogiorno, p. 9.
- STORTI, D. (2000). *Tipologie di aree rurali in Italia*, Roma, INEA - Istituto Nazionale di Economia Agraria.

ROBERTO PARISI

VARANINI, G.M. (2013). *Storiografia e identità dei centri minori italiani tra la fine del Medioevo e l'Ottocento*, atti del XIII Convegno di studi organizzato dal Centro di studi sulla civiltà del tardo Medioevo (San Miniato, 31 maggio-2 giugno 2010), Firenze, Firenze University Press.

ZELLER, O. (1998). *L'histoire des petites villes modernes en Europe: bilan et perspectives*, in «Cahiers d'Histoire», n. 43, pp. 389–412.

## *I paesaggi produttivi della Campania Felix: ruralità, resilienza e reti collaborative* *Production landscapes of Campania Felix: rurality and collaborative networks*

**FRANCESCA CASTANÒ**

Università della Campania Luigi Vanvitelli

### **Abstract**

*Le sfide ambientali, sociali e culturali possono essere affrontate con gli strumenti cognitivi tipici della conoscenza storica, stimolando l'esercizio del pensiero critico, indispensabile per ottimizzare il circuito che va dalla teoria alla pratica, dalla conoscenza all'azione. I territori dispongono oggi di una ricca letteratura che facilita il percorso della conoscenza e che può essere utilizzata per un processo di effettivo rilancio.*

*Come nel caso di Ruviano, piccolo borgo in provincia di Caserta, in cui gli enti locali e i cittadini stessi, in accordo con l'Università stanno tentando di raccogliere tale sfida, ripartendo dalla storia dei processi produttivi e riattivando la rete cooperativa tra pubblico e privato, tra comunità locale e comunità scientifica.*

*The environmental, social and cultural challenges can be faced with the cognitive tools typical of historical knowledge, stimulating the exercise of critical thinking, which is indispensable to optimize the circuit that goes from theory to practice, from knowledge to action. The territories now have a rich literature that facilitates the path of knowledge, which can be used for a process of effective relaunch.*

*As in the case of Ruviano, a small village near Caserta, where local authorities and citizens themselves, in agreement with the University, are trying to take up this challenge, starting from the history of production processes and reactivating the cooperative network between public and private, between the local community and scientific community.*

### **Keywords**

Paesaggi produttivi; Ruviano; Finanziamenti europei.

*Production landscapes; Ruviano; European funds.*

### **Introduzione. Aree interne e reti collaborative**

La disciplina della Storia, entro la propria identità scientifica, si muove oggi nel tentativo di recuperare un ruolo attivo nella scena pubblica. L'obiettivo principale è instaurare un dialogo costruttivo con le politiche territoriali e promuovere procedure decisionali innovative per la circolazione dei saperi, ai fini delle scelte collettive. Le sfide ambientali, sociali, culturali possono essere affrontate con gli strumenti cognitivi tipici del metodo storico, stimolando l'esercizio del pensiero critico indispensabile a ottimizzare il circuito che procede dalla teoria alla pratica, dalla conoscenza all'azione. I territori dispongono ormai di una ricca letteratura che li ha indagati sotto molti profili, tanto per gli aspetti monumentali che per quelli ambientali e fisici, sebbene mai in maniera esaustiva e definitiva.

Questa grande quantità di informazioni in dotazione alle comunità, che tuttavia non ne hanno piena consapevolezza e neanche un agevole accesso, consente solo a una ristretta cerchia di addetti ai lavori di acquisirne la conoscenza, ma impedisce ancora di ricombinare i molti elementi già noti in letture e interpretazioni utilizzabili ai fini di un processo di effettivo rilancio

collettivo e condiviso. Eppure, i valori dei luoghi, così come si sono venuti costruendosi intorno ai temi essenziali della loro storia, consentirebbero invece di affrancarsi dalle politiche emergenziali o straordinarie, riscoprendo e alimentando la capacità di programmare il futuro in modi corali, aperti e democratici.

L'obiettivo di queste brevi riflessioni è porre in evidenza la particolare rilevanza che può assumere in quest'ottica l'indagine in chiave storico-ambientale dei processi produttivi del territorio, ancor più se il livello considerato è quello locale e se l'attenzione si concentra ulteriormente su porzioni regionali caratterizzate da specifiche identità quali le aree interne [Borghi 2017].

Entro l'ambito specifico dei centri minori si coglie, infatti, con maggiore evidenza la complementarità tra identità locali e modelli di produzione, tra usi antichi e prospettive di sostenibilità, tra istituzioni pubbliche e imprenditoria privata [Magnaghi 2000].

D'altro canto, in Italia in modo particolare, si tratta di contesti caratterizzati oggi da un elevato grado di fragilità, in termini di spopolamento, quando non di abbandono, di mancate previsioni di sviluppo e di un crescente stato di isolamento. Tuttavia, allo stato attuale assistiamo a una rinnovata e più costruttiva riflessione sul tema di questa stessa fragilità, reinterpretata quale condizione non patologica bensì strutturale tanto delle persone fisiche, quanto delle comunità e dei territori, da ricondurre entro la prospettiva di un prezioso patrimonio connesso alle capacità e alle reti relazionali. Lo stato di crisi che investe la società contemporanea ha reso indispensabile connettere i fenomeni, affrontati in passato separatamente, individuando in chiave interdisciplinare i nodi di una più vasta rete di fragilità tra loro dialoganti. E questo al fine di disvelare le coscienze dei territori, evidenziarne i caratteri storici, promuovere l'inclusione dei saperi civici e delle abilità degli abitanti, costruire progetti di futuro condiviso e sostenibile. Nelle aree interne l'ambito comunale è riconducibile a una fisiologica dimensione comunitaria connotata da elementi naturali peculiari, quali colline, montagne, vaste aree produttive o di transito, che di fatto hanno reso storicamente indispensabile la cooperazione. Il paradigma collaborativo derivante dalle comuni radici storiche, fortemente connesso all'evoluzione dei processi produttivi e alla soluzione di problemi territoriali, si declina in impegno concreto per la cura dei beni comuni e del patrimonio culturale risvegliando nei cittadini un'intelligenza collettiva che li rende interlocutori attivi e competenti anche nei processi decisionali.

## **1. La felice campagna di Terra di Lavoro**

Il quadro rurale della *Campania felix*, ovvero la 'Terra di Lavoro', è da ricercarsi nei controversi termini della sua storia antichissima e di una più recente geografia politica che ne ha riscritto i confini [Musi 2006]. Questa felice regione ha raggiunto la sua massima estensione occupando per un lungo periodo un terzo circa dell'intera Campania antica, inclusi il basso Lazio e parte del Molise. Solo nel corso del Novecento è stata ridotta alla sola provincia di Caserta. Un restringimento di confini territoriali che ha causato una perdita sostanziale di interi pezzi di territorio e della loro storia ricomposti in quadri culturali e sociali di contesti geografici differenti da quelli originari. La Terra di Lavoro ha attraversato molte modernità e ha conosciuto profonde mutazioni del suo entroterra fisico e culturale non necessariamente rintracciabili nell'attuale configurazione dei luoghi e nell'identità dispersa dei suoi abitanti; componenti queste ultime essenziali, invece, per un inquadramento dello spazio rurale. Le opere di bonifica dei Regi Lagni, avrebbero di fatto creato una nuova regione tra il fiume Volturno e l'antico Clanio irreggimentato, con effetti positivi sulla fertilità della terra, alimentando il mito di regione *felix* [Musi 1985, 243-285].

Tuttavia, la piena modernità giungerà nel XVIII secolo con la politica borbonica che trasformerà la Terra di Lavoro in un luogo di sperimentazioni e di conquista. Nella visione di Carlo III le funzioni principali del Regno, da quelle direzionali a quelle di gestione del territorio, invece che insistere in area napoletana e vesuviana, erano da dislocare nell'entroterra casertano. La Reggia vanvitelliana diventa il fulcro di questa nuova riorganizzazione e tutto intorno, entro la cornice dei siti reali, si procede all'acquisizione delle preesistenze fondiari e alla loro reinvenzione in un disegno di vasto respiro, in cui le più tradizionali attività venatorie sarebbero state solo il movente per avviare sperimentazioni in campo agricolo e zootecnico [Castanò 2014, 238-255].

Si tratta di una delle pagine più studiate e meglio analizzate anche in ambito storiografico, che ha messo in luce l'alto livello raggiunto dei programmi borbonici fino a evidenziarne accuratamente tutti i primati in tema di introduzione di nuove colture, di modernizzazione dei sistemi produttivi, di organizzazione fondiaria, di avvio di imprese industriali all'avanguardia. Anche il decennio francese contribuì largamente alla definizione di organi preposti alla gestione del territorio, in particolare con la Società di Agricoltura e le camere agrarie, trasformate negli anni della Restaurazione in vere e proprie Società economiche di Terra di Lavoro [Ricerche 2007]. Negli assetti postunitari la vocazione rurale e produttiva di questa regione e l'intera armatura territoriale realizzata nella secolare dominazione borbonica non subiranno profondi stravolgimenti e la Terra di Lavoro continuerà a essere un luogo privilegiato dalla natura, come dimostrato dalle storie d'impresa di molti industriali che proseguirono le attività precedenti – come a esempio la famiglia Alois di San Leucio, i Catemario di Caserta, i Pacifico di Casolla – o ne attivarono di nuove [Castanò 2018].

## 2. Ruralità e resilienza

In termini analitici e storiografici il tema della ruralità riemerge a metà Novecento nelle osservazioni particolareggiate di Roberto Pane, avviate a partire dagli anni Trenta con lo studio sulle case rurali [Pagano, Daniel 1936; Pane 1936], confluite nella grande mostra sulle regioni d'Italia nell'expo di Torino nel 1961 e nel mitico volume *Campania, la casa e l'albero*, che documenta con cura e forza espressiva la vasta pianura e le colline casertane [Pane 1961]. Un tema ricorrente anche nelle perlustrazioni dei geografi Mario Fondi, Luigi Pedreschi e Domenico Ruocco. Grazie alle campagne promosse dal 'Centro di studi per la geografia etnologica' diretto da Renato Biasutti, essi attraversano nuovamente negli anni Cinquanta la Terra di Lavoro, intanto ridottasi alla sola provincia di Caserta, e registrano, fotografano, documentano le abitazioni rurali dei luoghi più remoti dalla vasta pianura campana fino all'entroterra collinare e montano [Pedreschi 1964, 23-110].

Solo in tempi più recenti gli appelli costanti alla sostenibilità e all'attenzione ecologica hanno posto nuovamente all'attenzione il quadro rurale in via di estinzione [Borowy 2014]. Nelle politiche di sviluppo e nella gestione del territorio sta corrispondendo, infatti, un nuovo interesse storiografico verso le realtà marginali o minori delle aree interne, in cui emergono modelli paradigmatici di cittadinanza attiva e di resilienza [Senatore 2013]. Luoghi in grado ancora di esprimere e comunicare valori identitari, portatori di storie antichissime e di pratiche immortali, e che custodiscono inediti primati ancora in buona parte da censire e da studiare. Reti invisibili di spazi e di saperi che hanno attraversato le molte modernità della storia senza mai essere veramente moderne, connesse tra loro e integrate all'ambiente naturale.



FRANCESCA CASTANÒ



1: *Veduta di Ruviano.*

### **3. Il borgo di Ruviano**

Come nel caso di Ruviano, borgo di circa 1600 anime in provincia di Caserta, in cui gli enti locali e i cittadini stessi stanno tentando di raccogliere tale sfida, ripartendo dalla storia dei processi produttivi che ne hanno caratterizzato la crescita nel corso dell'Ottocento [Russo 1996; Russo 1997; Castanò 2019]. Questo piccolo borgo si presenta paradigmatico, sia per le emergenze del suo centro storico ma anche per la vasta campagna produttiva circostante. La storia millenaria è testimoniata da mura possenti, torri e una residenza fortificata. In epoca medievale, infatti, Ruviano è stato crocevia di culture e di pellegrinaggi, come conferma il ciclo di affreschi ritrovati di recente nelle sale ipogee del castello. In età moderna si ridefiniscono l'assetto urbano, la rete infrastrutturale, l'ordito murario. Nella contemporaneità il borgo poi riscopre la ricca campagna che lo circonda e lo sfruttamento intelligente della terra, costruendo, impresa dopo impresa, il paesaggio produttivo. Ne rimane una traccia esemplare nella Cantina Arena, dal nome dell'imprenditore Raffaele Arena, che alla fine dell'Ottocento elesse Ruviano a borgo d'avanguardia per la coltivazione e la produzione di vino [Castanò 2019, 183-191]. Integralmente ristrutturato, grazie a un finanziamento europeo, il borgo di Ruviano ha riorganizzato integralmente la rete di servizi ai cittadini, potenziando le infrastrutture fisiche e digitali e coinvolgendo in tale processo tutta la comunità locale. Intorno alle molte masserie presenti nel territorio nuove attività rifioriscono, recuperando le antiche coltivazioni e promuovendo una filiera produttiva virtuosa che tenta di raggiungere, non senza le difficoltà strutturali preesistenti, i mercati nazionali e internazionali.

Il progetto di valorizzazione del borgo di Ruviano, basato sulla permanenza di questi evidenti



2: Ruviano il castello dalla piazza del mercato.

valori storici, è iniziato nel 2014 e si è concluso nel 2016, con le misure del POR FESR 2007/2013 Obiettivo Operativo 6.3 per lo 'Sviluppo e rinnovamento dei villaggi rurali'. I fondi ottenuti all'interno dei finanziamenti europei hanno permesso di realizzare un vasto programma di azioni: opere di urbanizzazione primaria, riqualificazione degli spazi pubblici, restauro delle strade storiche e riqualificazione funzionale degli edifici. Il progetto, volto a migliorare il contesto architettonico e ambientale e a incrementare il turismo, ha intercettato e valorizzato le attività artigianali locali, oltre a rilanciare il processo delle antiche tradizioni gastronomiche, attraverso il recupero delle colture autoctone per una consapevole interazione tra cibo e tradizione.

In particolare, per il recupero del centro storico del paese, finalizzato alla riqualificazione sia del patrimonio storico che dell'architettura rurale, la dotazione finanziaria al Comune di Ruviano per la Misura 322 del finanziamento europeo è stata di 2.047.395,05 euro, di cui il 70% di fondi pubblici e il 30% privati, a cui si sono aggiunti con la Misura 761 altri 2.165.368,94 euro.

Il Comune di Ruviano ha presentato per entrambe queste due misure finanziarie dell'Obiettivo Operativo 6.3, un 'Programma unitario di interventi', che ha interessato organicamente il villaggio, integrando progetti di recupero su scala pubblica e privata, finalizzati principalmente alla realizzazione del turismo rurale, alla promozione dell'artigianato tradizionale e alla diversificazione delle attività locali.

In particolare, sono stati inclusi gli interventi pubblici: il completo ridisegno della via interna del centro storico con la costruzione dei sottoservizi e la pavimentazione di tutta la via principale da Piazza Roma alla chiesa di San Leone Magno; la completa revisione del sistema fognario e del governo delle acque piovane; l'adeguamento dell'illuminazione pubblica; la costruzione



FRANCESCA CASTANÒ



3: Ruviano la chiesa di San Leone Magno e la Torre dell'orologio.

della rete idrica; il ripristino delle strade attraverso la sostituzione di circa 2.000 metri quadrati di asfalto con una pavimentazione in pietra calcarea; il ridisegno delle facciate del centro storico con il ripristino, ove possibile, dei colori originali.

Gli interventi privati, invece, hanno riguardato la ristrutturazione degli edifici, al fine di migliorare il turismo, rivitalizzare alcune attività storiche e valorizzare la filiera produttiva enogastronomica locale. Un ulteriore finanziamento europeo nell'ambito della Misura 761 per un importo di circa € 1.000.000,00 circa, suddiviso nella stessa percentuale tra fondi pubblici e investimenti privati, interesserà il completo recupero delle mura storiche che circondano il borgo e il completamento del restauro dell'intero castello, comprese le parti interne e gli antichi affreschi ipogei.

### **Conclusioni**

La narrazione del modello di Ruviano, che risponde a qualità comuni e trasversali riferibili ad altre realtà delle aree interne, pone all'attenzione un caso eccezionale di politiche di recupero, valorizzazione e progetti di rigenerazione.

La valorizzazione dei beni comuni, la riconfigurazione dei luoghi, la riorganizzazione dei servizi, tuttavia, non costituiscono i soli elementi, pure necessari, a riattivare i fattori di attrattività e innovazione, innescabili, invece, attraverso l'attenzione al capitale sociale, la cooperazione, l'applicazione di politiche economiche mirate e la creazione di reti, piattaforme ed ecosistemi inclusivi [Marchetti, Panunzi, Pazzagli 2017]. Oggi c'è la necessità che le amministrazioni locali chiedano uno scambio di conoscenze e una partecipazione attiva a diversi livelli, da quello locale a quello nazionale e internazionale, mentre sono virtuosamente impegnate nella cura dei territori [Scenari 2007].



4: Ruviano Cantina Arena.

Solo questa collaborazione tra diversi attori può delineare scenari futuri in cui le piccole realtà cercano di rinnovarsi, come Ruviano sta provando a fare, rivendicando come elemento fondante la presenza di una rete ramificata di istituzioni, persone e luoghi. Tale processo, tuttavia, potrà effettivamente condurre al rilancio dei territori interni, se gli enti pubblici entreranno in contatto con il network allargato di studi e ricerche che la comunità scientifica sta intanto producendo. La costruzione di un terreno solido di cooperazione costituisce la base comune di conoscenze su cui fondano le sfide future, tanto per le realtà locali che per i centri di formazione.

#### Bibliografia

- BORGHI, E. (2017). *Piccole Italie. Le aree interne e la questione territoriale*, Milano, Donzelli.
- BOROWY, I. (2014). *Defining Sustainable Development: the World Commission on Environment and Development*, Milton Park, Earthscan/Routledge.
- CASTANÒ, F. (2014). «Un'altra città nella campagna». *I siti reali in Terra di Lavoro da luoghi strategici a spazi per la produzione*, in *Siti reali in Europa. Una storia del territorio tra Madrid e Napoli*, a cura di L. d'Alessandro, F. Labrador Arroyo, P. Rossi, Napoli, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa.
- CASTANÒ, F. (2018). *All'ombra di Casertavecchia: palazzi e collere nel tessuto urbano di Casolla*, in *Paesaggi italiani della protoindustria. Luoghi e processi della produzione dalla storia al recupero*, a cura di R. Parisi, A. Ciuffetti, Roma, Carocci editore.
- CASTANÒ, F. (2019). *The great story of a small village. The Ruviano case study*, in *Small Towns from problem to resource. Sustainable strategies for the valorization of bounding, landscape and cultural heritage in inland areas*, a cura di P. Fiore, E. D'Andria, Milano, Franco Angeli.
- MAGNAGHI, A. (2000). *Il progetto locale*, Torino, Bollati Boringhieri.
- MARCHETTI, M., PANUNZI, S., PAZZAGLI, R. (2017). *Aree interne: per una rinascita dei territori rurali e montani*, Rubbettino, Soveria Mannelli.
- MUSI, A. (2006). *La Campania, storia sociale e politica*, Napoli, Guida.
- MUSI, A. (1985). *La strada dalla città al territorio: la riorganizzazione spaziale del Regno di Napoli nel Cinquecento*, in *Insedimenti e Territorio, Storia d'Italia, Annali*, vol. 8, a cura di C. de Seta, Torino, Einaudi.
- Ricerche sull'architettura rurale in Terra di Lavoro* (2007), a cura di R. Serraglio, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- PAGANO, G., DANIEL, G. (1936). *Architettura rurale italiana*, Milano, Hoepli.
- PANE, R. (1936). *Architettura rurale campana*, Firenze, Rinascimento del Libro.
- PANE, R. (1961). *Campania, la casa e l'albero*, Montanino, Napoli.
- PEDRESCHI, L. (1964). *La casa rurale nella provincia di Caserta*, in *La casa rurale nella Campania*, a cura di M. Fondi et al. Firenze, Olschki.

FRANCESCA CASTANÒ

- RUSO, M. (1996). *Ruviano olim Raiano tra storia e tradizione*, Napoli, Fausto Fiorentino.
- RUSO, M. (1997). *Aspetti della civiltà contadina nel caitano. Insediamenti umani ed economia rurale*, Napoli, s.e.
- Scenari strategici: visioni identitarie per il progetto del territorio*, (2007), a cura di A. Magnaghi, Firenze, Alinea Editrice.
- SENATORE, G. (2013). *Storia della sostenibilità. Dai limiti della crescita alla genesi dello sviluppo*, Milano, Franco Angeli.



## *L'Irpinia dei borghi rurali: Cairano, un caso virtuoso* *The Irpinia of rural villages: Cairano, a virtuous case*

**DANIELA STROFFOLINO**

CNR – Istituto di Scienze dell'Alimentazione

### **Abstract**

*Vivere in Irpinia – ‘terra di mezzo’ nel cuore dell’Appennino Meridionale – significa confrontarsi ogni giorno con il tema delle aree interne, della lotta allo spopolamento che i sindaci dei piccoli borghi combattono disperatamente. Da qualche tempo si è tornati a puntare i riflettori sui centri minori, sulla cultura materiale e immateriale, sull’agricoltura, sul paesaggio, sulle specificità del territorio, riscoperti quali volano per un turismo auspicato da tempo, ma mai realizzato. L’intervento vuole prendere in esame casi di programmazione e realizzazione di progetti nei centri minori irpini ma anche a scala territoriale, in cui è possibile riscontrare un significativo legame con la stratificazione storica di quei luoghi.*

*Living in Irpinia – ‘middle earth’ in the heart of the southern Apennines – means confronting each day with the theme of inland areas, the fight against depopulation that the mayors of small villages are fighting desperately. Lately attention was focused to the smaller centers, to the material and immaterial culture, to agriculture, to the landscape, to the specificities of the territory, rediscovered as the driving force for a long-desired tourism, but never made. The intervention aims to examine cases of planning and implementation of projects in smaller centers in Irpinia but also on a territorial scale, in which it is possible to find a significant link with the historical stratification of those places.*

### **Keywords**

*Irpinia, Cairano, programmi d'intervento.*

*Irpinia, Cairano, intervention programmes.*

### **Introduzione**

Nell’ambito del Programma di sviluppo rurale 2014-2020 la Regione Campania ha definito la tipologia d’intervento 7.6.1-B1 ‘Riqualificazione del patrimonio architettonico dei borghi rurali nonché sensibilizzazione ambientale’. Pochi comuni irpini hanno presentato la richiesta di finanziamento in prima battuta e solo due lo hanno ottenuto con decreto del novembre 2018: Cairano e Zungoli. Il progetto per Cairano, al quale ho avuto modo di partecipare, prevedeva la riqualificazione di dieci edifici e due aree aperte: il percorso esistente per raggiungere il castello – in seguito stralciato e non sottoposto a finanziamento – e un piccolo slargo lungo via Roma.

Il borgo sorge ad un’altezza di 810 metri sul livello del mare, su una rupe dalla particolare forma e domina la valle del fiume Ofanto e del fiume Sele, naturali arterie di comunicazione fra le coste pugliesi e quelle campane. La posizione strategica ne ha determinato la funzione di presidio militare, già in epoca romana, per la vicina Conza. L’originario *castrum* successivamente fu trasformato in castello-fortino e intorno ad esso iniziò a sorgere l’abitato [Coppola, Muollo 2017, 155–156]. Oggi del castello sono visibili solo alcuni resti riportati alla luce grazie alla campagna di scavo promossa nel 1996 dal sindaco Luigi d’Angelis, mentre il borgo medievale che si sviluppa a ventaglio, seguendo le curve di livello e la migliore



*1: La rupe di Cairano vista dal Lago di Conza.*

esposizione, dopo anni di abbandono e oblio sta ritrovando nuova vita in perfetta armonia con la sua storia e la sua natura di centro rurale. Lo spettacolo che si gode dall'alto di Cairano è incredibile, con un'apertura a 360 gradi lo sguardo arriva a toccare il complesso del Vulture a Est, il comprensorio dei monti Picentini a Sud, i monti del Partenio a Ovest, la pianura pugliese a Nord; inoltre si individua ai suoi piedi il grande invaso artificiale del lago di Conza, oasi naturalistica per l'incredibile varietà di fauna e flora. Il paesaggio – che in questo punto dell'Irpinia si muove più dolcemente, come onde lunghe che si rincorrono – mostra in tutta la sua grandezza, l'incessante lavoro dell'uomo: un puzzle di campi ritagliati gli uni negli altri, ricordano con i loro colori il susseguirsi delle stagioni. Una terra fertile questa di Cairano, come sottolineano già i Dizionari della fine del Settecento di Francesco Sacco e Lorenzo Giustiniani: «Il suo territorio abbonda poi di vettovaglie di ogni genere, di frutti, di vini, di pascoli per greggi» scrive Sacco [Sacco 1795, I, 145], e Giustiniani aggiunge che l'abbondanza dei prodotti agricoli ne consentiva, così come l'allevamento, il commercio [Giustiniani 1797, III, 23]. Alla fine dell'Ottocento la produzione di vini doveva essere ancora molto alta se il Vicario Generale Sabino Amato scrive nel 1882: «I feracissimi nostri vigneti danno annualmente non meno di 3000 quintali di ottimi vini richiesti da ogni contrada, specie dagli Stati Uniti dove il signor Giuseppe di Mattia ne fa grande importazione. Tutti i cellai delle cantine dei nostri ottimi vini sono situati in una lunga sequela in numero di circa cento alla contrada Boscale del paese, prosciugata da ogni umidità e insieme fresca per la posizione» [Mazzeo 1990, 123]. Quindi un'intera area del paese era dedicata alla lavorazione e

conservazione dei vini, circostanza questa, che ne sottolinea la notevole importanza commerciale. Purtroppo la filossera – anche se tardi (fra gli anni Venti e Trenta) – raggiunse l'Irpinia distruggendo gran parte dei vigneti, mai più rimpiantati in questa zona, infatti sia nella 'Carta regionale dell'utilizzazione agricola del suolo' del 1980 sia nell'attuale cartografia della regione Campania, la vigna non è in alcun modo riportata fra le coltivazioni, mentre ampie aree sono indicate come seminativi, pascoli e coltivazioni agricole varie.

### 1. Cairano dalla ricostruzione post sisma al 'Borgo Biologico'

Il progetto del 2018 è solo l'ultimo tassello di un mosaico che negli anni ha messo insieme pubblico e privato, capacità imprenditoriale, idee, amore erispetto per il territorio oltre ad una sua profonda conoscenza. Cairano è diventato un laboratorio di idee e di sperimentazione nel tentativo disperato di non farlo morire, di non perdere gli ultimi pochi abitanti, anzi di invertire il processo e spingere i giovani a ripopolarlo.

Innanzitutto il Comune si è dotato di Piano Regolatore Generale (P.R.G.) approvato con Delibera Consiliare n. 26 del 11/06/1985, del Piano di Recupero (P.d.R.) in variante approvato con Delibera Consiliare n. 14 del 14/05/1991 e del Piano di Colore, approvato con Delibera Consiliare n. 16 del 11/09/2017.

Il primo atto di questa rinascita si può vedere nella ricostruzione della chiesa Madre di San Martino, fortemente danneggiata dal terremoto del 1980. I lavori iniziarono nel 1990 dopo dieci anni di ritardi burocratici e nel 1992 furono affidati all'architetto Angelo Verderosa, coprotagonista insieme ad altri di questa storia [Verderosa 1994].

L'evento che ha dato risalto nazionale al paese è nato però più tardi, nel 2009 – Cairano7x – dal genio e dalla fantasia visionaria di Franco Dragone, *show maker* di fama mondiale nato a Cairano, e dal costante impegno del sindaco Luigi d'Angelis, dell'architetto Angelo Verderosa, del poeta Franco Arminio (direttore artistico delle prime edizioni), protagonisti indiscussi del rilancio di questa terra. Insieme hanno dato vita ad una *kermesse* che per sette giorni vede il susseguirsi lungo l'intero arco della giornata di un fitto programma che abbraccia svariate arti: musica, teatro, poesia, letteratura, cucina, architettura, fotografia: una macchina perfetta che ha coinvolto l'intera comunità, ma anche *partners* esterni – come il Dipartimento di Architettura dell'Università di Napoli – e ha attratto a Cairano centinaia di persone (tecnici e non) pronte a vivere un'esperienza di coinvolgimento totale nell'arte e nel paesaggio. Nel paese hanno iniziato a prendere forma strutture mobili e fisse – come l'osservatorio del paesaggio, o gli orti-giardino per una nuova ruralità – installazioni, murales e sculture dell'artista irpino Giovanni Spiniello, fino al grande organo a vento realizzato sulla rupe e inaugurato solo un anno fa, unico esemplare al mondo di organo azionato esclusivamente dal vento.

Per spiegare l'evento Franco Arminio scrive: «c'è un paese piantato come un meteorite nell'Irpinia d'Oriente, un paese che guarda a un mare d'erba, ai monti Picentini, alle alture lucane. Cairano guarda a sud dalla sua rupe. Non ci sono cose da vedere, nel senso strettamente turistico del termine, ma da Cairano si vede molto, ma bisogna arrivare alla nuca silenziosa del paese: il paese ha letteralmente la testa tra le nuvole. Alla fine di giugno, quando ad occidente c'è più luce, Cairano7x è una settimana per parlare e ascoltare. Non un festival, non è un evento, è una cerimonia dei sensi. Non è un'adunata di specialisti. È una festa del silenzio e della luce, un cantiere delle arti e del buon vivere.

Artisti, architetti, archeologi, artigiani, poeti, musicisti, teatranti, registi, gastronomi, pensatori, contadini, nullafacenti, tutti insieme a intrecciare i fili di un nuovo modo di abitare i luoghi considerati più sperduti e affranti» [<http://www.cairanoproloco.it/cairano.php?idsezione=4>].





2: Scorcio dell'anfiteatro nel 'Borgo Biologico'.

A più di dieci anni il bilancio è sicuramente positivo, in quanto *Cairano7x* ha dato l'input per la creazione di altre manifestazioni sul territorio, ma ha anche spinto l'amministrazione a partecipare a bandi per ottenere finanziamenti stanziati dalla Comunità Europea e riqualificare poco per volta l'intero paese.

Il primo finanziamento riguarda il PSR 2007–2013 Asse 3-Misura 322: 'Sviluppo e rinnovamento dei villaggi rurali' al quale il Comune partecipa con il progetto dello Studio Verderosa 'Albergo diffuso nel Borgo rurale di Cairano' divenuto poi 'Borgo Biologico' nel bando di gara per l'appalto dei lavori, pubblicato sul sito del comune di Cairano nel marzo 2015.

Il progetto si concentra sul recupero di diverse aree e del percorso che le unisce:

1. blocco di edifici a ridosso del Castello, da cui ottenere residenze per artisti e allievi, un ristorante, una piazza–teatro ricavata dall'abbattimento di un corpo centrale; 2. recupero delle 100 grotte–cantine per la ripresa e lo sviluppo del settore del vino attraverso il progetto 'Fabbrica del vino'; 3. riqualificazione dell'asilo in scuola–museo sede della *Masterclass* sui mestieri dello spettacolo, partita nel settembre 2018, a cura di Franco Dragone.

I lavori sono stati portati avanti alacremente dal 2016 al 2018, anno in cui il Borgo Biologico è stato selezionato per essere presentato alla mostra «Arcipelago Italia» curata da Mario Cucinella per il Padiglione Italia della Biennale di Architettura di Venezia. L'architetto

progettista Angelo Verderosa spiega i motivi per cui il borgo può essere definito biologico: «Sono stati utilizzati esclusivamente materiali locali come la pietra irpina o il legno di Calitri che aiutano l'ecologia perché non hanno viaggiato, sono trattati da maestranze locali, nel cantiere non arrivano mezzi pesanti e si lavora manualmente, facendo attenzione al recupero dei manufatti storici. Tutte le pietre cadute con il terremoto o per lo stato d'incuria del borgo, vengono reimpiegate e ogni alloggio sarà ben coibentato, in grado di consumare poco ed economico da un punto di vista di gestione» [<http://www.orticalab.it/Cairano-e-un-Borgo-Biologico-che>].

## 2. 'Riqualficazione del patrimonio architettonico dei Borghi Rurali' nel PSR 2014-2020

Nel frattempo nell'estate del 2017 viene approvato dalla Regione Campania il bando 7.6.1 sulla 'Riqualficazione del patrimonio architettonico dei Borghi Rurali' e anche questa volta il sindaco D'Angelis coinvolge professionisti irpini per la presentazione di un nuovo progetto per Cairano.

Anche per questo secondo progetto tutti i lavori sono stati previsti architettonicamente coerenti con le caratteristiche del borgo, adottando tecniche e materiali tipici della zona e attenendosi alla teoria del recupero e del restauro dove richiesta; inoltre sono stati previsti materiali a basso impatto ambientale, reperibili in loco e alla portata della manodopera locale, naturali non nocivi, riciclabili, il tutto secondo le disposizioni degli strumenti urbanistici del Comune.

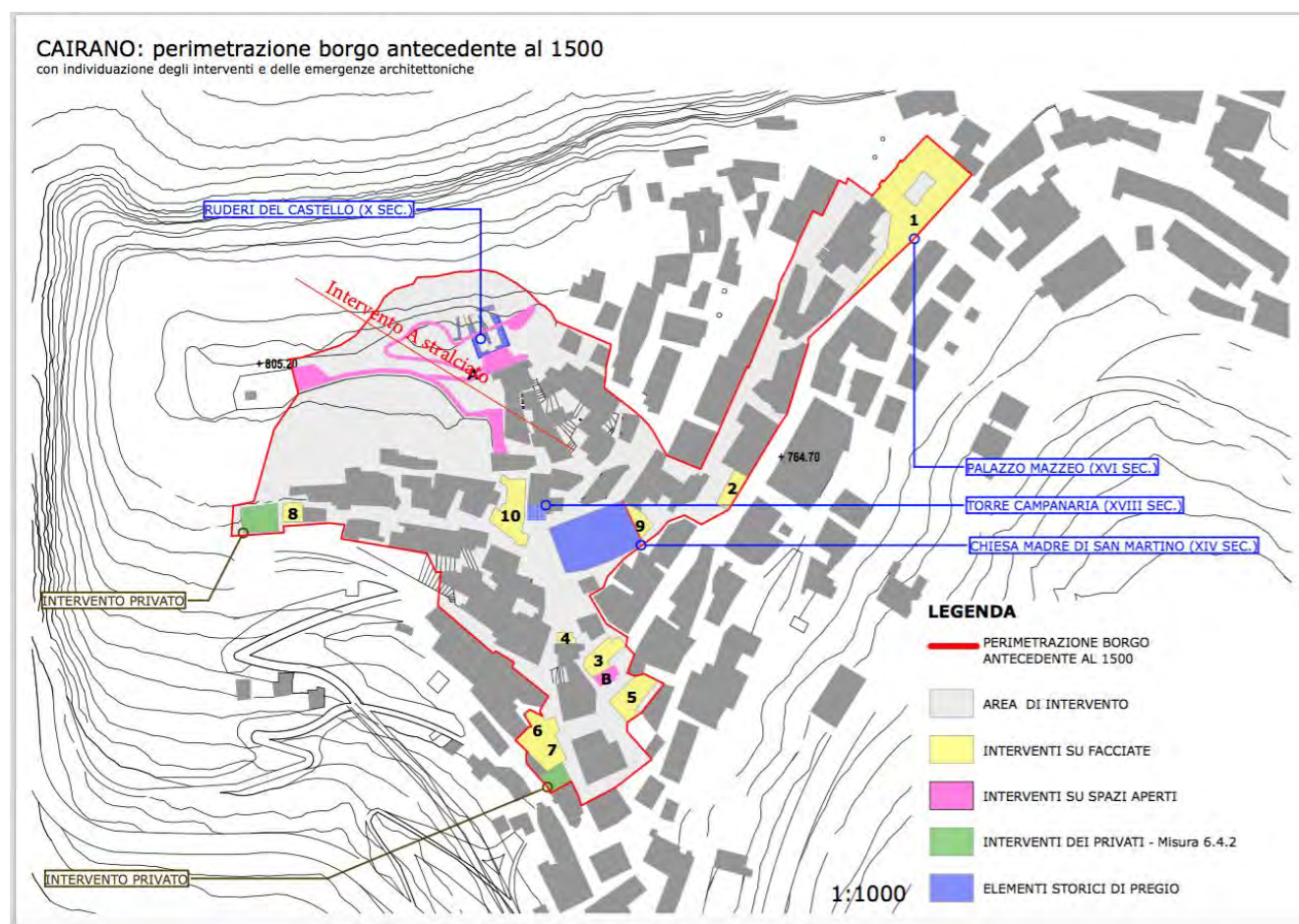
Gli edifici, oggetto di questo intervento, sono ubicati lungo le strade principali comunali, nell'area del centro storico di Cairano.

La cellula che costituisce il nucleo storico del borgo è una casa dalla tipologia ben definita, diffusa e facilmente riconoscibile. Si tratta della casa 'a blocco' unifamiliare, di origine medievale; la forma più elementare di questo tipo edilizio è data dalla casa monocellulare ad un solo piano diviso in due vani – qui ancora rintracciabile in alcuni sporadici casi – mentre la maggior parte delle abitazioni presenta la sopraelevazione di un piano, con la separazione in verticale delle funzioni: stalla, sottano, bottega al piano terra e abitazione al piano superiore. In questo caso la scala è generalmente esterna, scoperta e con pianerottolo, mentre nelle versioni più evolute si trova la scala coperta con loggetta su piccolo colonnato. Queste abitazioni si aggregano a schiera, accostandosi in aderenza lungo la strada, stabilendo un rapporto diretto tra lo spazio privato della residenza e lo spazio pubblico, che coincide con lo spazio sociale e con la socialità (sedersi davanti la porta di casa, significa entrare direttamente in contatto con la comunità, senza nessuna sorta di filtro).

Questa aggregazione 'a schiera' da' origine a una serie di lunghe cortine che seguono l'andamento plano-altimetrico dei siti disponendosi ad archi di cerchi concentrici e formando terrazzamenti a secondo dei dislivelli. All'interno della perimetrazione più antica il borgo conserva ancora molti degli elementi costruttivi e figurativi – di particolare interesse architettonico – propri della morfologia originaria dell'impianto urbano che si è tentato di valorizzare ed armonizzare attraverso questo progetto. I lavori previsti, infatti, riguardano innanzitutto la rimozione di tutti quegli elementi architettonici posticci che hanno fatto perdere le caratteristiche costruttive della tradizione.

Così si è previsto di ricomporre e recuperare i paramenti murari a facciavista in pietra calcarea locale a tessitura irregolare, i cornicioni di coronamento alla 'romanella', le scale esterne in pietra; ornie, cornici, davanzali, portali in pietra; grate, ringhiere in ferro battuto; infissi in legno. Terminati anche questi lavori, un altro tassello è stato aggiunto alla realizzazione del Borgo Biologico, ma – come sottolinea il sindaco – non basta la buona architettura, servono dei progetti lungimiranti che facciano scoccare la scintilla per far ripartire il motore.





### 3. Progetto per Cairano (PSR 2014-2020-misura 7.6.1 'Riquilificazione del patrimonio architettonico dei Borghi rurali'.

Intanto, dal primo *Cairano 7x* del 2009 ad oggi, la popolazione è diminuita ulteriormente, fino ad arrivare a 297 unità, ma si sa che per invertire questi fenomeni occorrono molti anni e moltissimo impegno.

## Conclusioni

La pandemia, che in questo ultimo anno ha colpito il mondo intero stravolgendo le nostre vite, incredibilmente è stata vista da più parti come un'opportunità per far ripartire le Aree Interne. Testimonianza ne è stata – in Irpinia – una campagna elettorale per le recenti elezioni regionali, giocata interamente sul tema del rilancio della provincia attraverso l'agroalimentare, il turismo, il digitale. Specie quest'ultimo in seguito al *lockdown* è apparso un investimento indispensabile per attivare una possibile strategia di ripopolamento delle aree interne attraverso lo *smart working*. Anche l'Irpinia del turismo – quel turismo da sempre auspicato, ma ad oggi ancora molto lontano dai numeri che possano far pensare un reale avvio del settore – sembra aver trovato l'occasione per farsi conoscere almeno per un'estate, grazie al silenzio dei suoi borghi e alla frescura dei suoi boschi in assoluto rispetto del 'distanziamento sociale'; e poi...chi sa, qualcuno potrebbe voler tornare.

**Bibliografia**

Arcipelago Italia. *Progetti per il futuro dei territori interni del paese* (2018), a cura di M. Cucinella, Macerata, Quodlibet.

GIUSTINIANI, L. (1797-1816). *Dizionario geografico-ragionato del Regno di Napoli*, XIII, Napoli, stamp. De Bonis.

MAZZEO, G. C. (1990). *Memorie di Cairano*, stampa a cura dell'autore.

SACCO, F. (1796). *Dizionario geografico-storico-fisico del Regno di Napoli*, IV, Napoli, V. Flauto.

VERDEROSA, A. (1994). *Ricostruzione e restauro della Chiesa Madre di Cairano*, Calitri, Edizione della Curia Arcivescovile di S. Angelo dei Lombardi-Conza-Nusco-Bisaccia.

**Sitografia**

<http://www.comune.cairano.av.it/sito/bandi-gare-e-concorsi/>

[http://www.agricoltura.regione.campania.it/PSR\\_2014\\_2020/M761.html](http://www.agricoltura.regione.campania.it/PSR_2014_2020/M761.html)

<https://sit2.regione.campania.it/content/carta-utilizzazione-agricola-de-suoli>

<https://sit2.regione.campania.it/content/cartografia>

[http://agricoltura.regione.campania.it/psr\\_2007\\_2013/psr-home.html](http://agricoltura.regione.campania.it/psr_2007_2013/psr-home.html)

<http://www.cairanoproloco.it/cairano.php?idsezione=4>

<http://www.cairano7x.it/2014/grotte-cantine/>

<http://www.cairano7x.it/>

<http://www.orticalab.it/Cairano-e-un-Borgo-Biologico-che>

<https://www.nuovairpinia.it/2019/07/31/a-cairano-tornano-a-nuova-vita-100-cantine-ipogee-nasce-la-fabbrica-del-vino/>

<https://fabricadelvino.org/>

<https://www.tuttitalia.it/campania/22-cairano/statistiche/popolazione-andamento-demografico/>



## ***La lettura del palinsesto urbano di Arquata del Tronto attraverso i documenti istituzionali dell'Età Moderna: un'alternativa di metodo***

*The reading of the urban palimpsest of Arquata del Tronto through the documents of the modern age, the proposal of an alternative method*

**EMANUELE FACCHI**

Politecnico di Milano

### **Abstract**

*La proposta verte sulla comprensione del palinsesto urbano di Arquata del Tronto, attraverso i documenti dell'Età Moderna. Il problema drammatico della salvaguardia dell'identità di questi luoghi, materiale ed immateriale, si pone come prioritario dopo gli sconvolgimenti del sisma del 2016. A questo proposito la ricerca storica volta a fissare la memoria dell'edificato deve rivolgersi a serie archivistiche che vanno oltre lo specifico, in quanto tale, fra l'altro, poco documentato, ma è quasi forzata a ricostruire il più vasto contesto della vita sociale e istituzionale, restituisce il quadro degli attori e dei processi che governano il territorio. La lettura del 'documento' cartaceo riconnette le vicende narrate alle loro tracce materiali e veicola l'individuazione di altre trascurate, riconduce, attraverso una mediazione complessa, agli abitati e al paesaggio. Consente dunque di dar significato alla materia attraverso la storia delle persone che con essa si sono relazionate: questa corrispondenza fonda anche oggi il 'senso' di un territorio.*

*The proposal focuses on understanding the palimpsest of Arquata del Tronto, through documents from the late modern age. The dramatic problem of safeguarding the material and immaterial identity of these places arises as a priority after the 2016 earthquake. Our proposal is based on an historical research that adopts a 'method' focused on the comprehension of the context. In fact, the aim of documental investigation is not only to identify the specific themes of architectural sector, but it tries to understand the context through the totality of the events that have taken place. The purpose is also to return the framework of the actions and processes that ruled the territory. The reading of the 'document' as an evidence helps to reconnect the narrated events to the visible elements on site, and it allows the identification of unknown traces. This process confers meaning to matter through the people who have lived in it, this correspondence is also crucial to base the 'worth' of a territory*

### **Keywords**

Arquata del Tronto, Marca Pontificia, età moderna.

*Arquata del Tronto, Marca Pontificia, modern age.*

### **Introduzione**

La ricostruzione dei centri abitati dell'Appennino Marchigiano distrutti dal sisma del 2016 comprende, fra le sue fasi, l'indagine storica. A scala urbana, è fra i preliminari tradizionali della pianificazione particolareggiata, che, anche quando la distruzione è generale, si misura comunque con la preesistenza, concretamente rappresentata dai confini fra le proprietà fondiarie. Per gli edifici più rilevanti, gravemente danneggiati ma non distrutti dal sisma, la funzione dovrebbe essere più mirata e la qualità e la quantità delle informazioni dovrebbe

assicurare una migliore comprensione dello stato di fatto e garantire una riparazione più attenta, contribuendo a spiegare cause e tempi dei dissesti. Specie in questo secondo caso, la ricerca storica dovrebbe confrontarsi attentamente con i resti, con l'osservazione puntuale degli edifici quali fonti materiali, attraverso i metodi dell'archeologia dell'architettura.

In entrambi i casi, il rapporto fra queste storie in apparenza chiaramente finalizzate, quindi delimitate, e la storia più complessiva di una comunità non pare in gioco; ma nel ricorso alle fonti spesso comuni anche se diversamente usate essa riemerge e poco si discute un'altra essenziale questione, il senso del sopravvissuto, sia esso un edificio gravemente danneggiato, una rovina o un semplice tracciato stradale, documento materiale degli usi e delle pratiche – inclusa la sua costruzione e le sue successive modifiche – che si sono sovrapposte nel tempo e di cui è testimonianza. L'identità di una comunità è anche nella presenza delle persone che l'hanno nel corso del tempo formata, attraverso le tracce del loro lavoro e dei loro modi di abitare, con essa la ricostruzione si misura, anche se e quando decide di sopprimerla.

### **1. La lettura attraverso i documenti 'materiali'**

Il più delle volte, i documenti di questa presenza, gli edifici non rientrano nell'ambito degli oggetti che segnano le tappe della tradizionale storia dell'arte, che in questa accezione include l'architettura. Anche l'esperienza estetica contemporanea è essenzialmente legata al tempo e alla memoria e anche rispetto all'architettura vive una condizione sostanzialmente eclettica, in cui la dimensione soggettiva dell'esperienza ha cancellato ogni presupposto normativo e spesso pone in secondo piano la razionalità della costruzione e dell'uso.

A scala urbana, i preliminari alla pianificazione hanno, anche nel caso di Arquata del Tronto raccolto e riordinato le immagini prima della catastrofe, e leggono di fatto come tali planimetrie, tipologie, prospetti. Il lavoro accurato e prezioso svolto dal DARC dell'Università di Roma 3 (Elisabetta Pallottino, Michele Zampilli, Giulia Brunori) ordina topograficamente e 'georeferenzia' queste informazioni e ne coglie i rapporti, che altrimenti sfuggirebbero e ordinando conserva la memoria [Brunori, Magazzù 2019].

Costruiti a scala di isolato sulle uniche fonti disponibili – in questi luoghi sul catasto Gregoriano<sup>1</sup>, che registra lo stato della proprietà immobiliare urbana al terzo – quarto decennio dell'Ottocento – e a livello della tipologia sulle planimetrie a scala di edificio del catasto cessato<sup>2</sup>, redatte nel quarto decennio del XX secolo, sulla documentazione urbanistica fortunosamente conservatasi, piani particolareggiati, piani di recupero, materiali fotografici, un rilievo e un censimento del sopravvissuto, eseguito in condizioni spesso di pericolo. L'idea di tipo è essenziale per questi studi, poiché consente un ordinamento non solo bidimensionale, ma tridimensionale: esso comporta la ricerca di invarianti, che, anche quando coincidono con veri e propri elementi costruttivi, sono essenzialmente morfologiche, prescindono dalle dinamiche dell'uso, anzi debbono superarle. Sono questi elementi stabili e ricorrenti, che materializzano la presenza del passato, ma devono collocarsi fuori del tempo storico, anche nella sua accezione più avanzata, come coesistenza di fenomeni che hanno durate molto diverse fra loro. Un esame attento delle mappe catastali successive all'impianto mostra ampliamenti e accorpamenti di edifici che si prolungano almeno nei primi due decenni del XX secolo, ma che, riscontrati in situ, mostrano solo in talune finiture poco evidenti o in elementi costruttivi particolari datanti, mentre il resto della costruzione non differisce nelle

<sup>1</sup> Ascoli Piceno, Archivio di Stato, *Catasto Gregoriano, Arquata del Tronto*, Vol. 406-01/07.

<sup>2</sup> Ascoli Piceno, Archivio di Stato, *Catasto Piano 1782, Arquata del Tronto*, Vol. 214.



dimensioni e nelle tecniche, anzi ripropone per semplicità e omogeneità, modelli e pratiche più antiche. La restituzione del centro di Arquata è cioè una rappresentazione compendiaria del presente, o meglio di un presente fermato al 24 agosto o al 31 ottobre 2016.

Le invarianti servono anche a strutturare un insieme di informazioni non omogenee, a colmare in modo non casuale, ma secondo una logica esplicita, rilevanti lacune. Come pretendere, d'altro canto, di ricostruire alla scala di un per quanto piccolo aggregato urbano, in gran parte scomparso, l'effettiva stratificazione storica, il sovrapporsi di interventi anche minuti?

A questa immagine senza tempo corrisponde quella tutta 'événementielle' della storia locale, [Lalli 2002, 2016, 2018] il racconto di nomi e cose non strutturalmente coordinato ai luoghi, ma utile anch'esso a mantenere un'identità, a stimolare interessi, a promuovere l'integrazione.

Tuttavia, negli studi degli Anni Sessanta– Ottanta del Novecento sulle società urbane dell'Età Moderna, lo spazio cittadino, anche se non lo si descrive mai nel dettaglio c'è, nei modi in cui i termini di fruizione incidono sulla vita sociale, sulle sue regole e sui suoi equilibri. Non descritto con le categorie dell'architettura e dell'urbanistica, si legge negli equilibri e nei rapporti sociali. Così è anche nei centri di molto minore dimensione, la Santena di Giovanni Levi [Levi 1985] o il Cervo di Edoardo Grendi [Grendi 1997].

La realtà delle Marche e gli studi che l'hanno analizzata nella seconda metà del Novecento diventando riferimento a scala nazionale incoraggiano ulteriori tentativi in questa direzione [Pichera 1957; Paci 1962; Mariano 1963; Friz 1967; Anselmi 1971].

## **2. Il territorio della *Marca Pontificia***

Di fronte al crescere della fragilità delle aree interne, agli squilibri dell'economia regionale, al sempre più precario equilibrio idrogeologico, gli storici avevano cercato di distinguere fra origini e cause di più lunga durata e ragioni recenti, riconducendole non solo ai rapporti di produzione, e ai rapporti fra le classi sociali, ma indagando anche l'interazione fra assetto istituzionale ed equilibri territoriali, fra alterne vicende economiche e demografiche e vita culturale che interagivano reciprocamente a smentire ogni determinismo storiografico, ogni connessione meccanica fra struttura e sovrastruttura.

L'organizzazione dello stato Pontificio nell'Età Moderna, in particolare delle Marche e dell'Umbria, fra le quali si inseriva la Montagna, che faceva capo a Norcia [Comino 1979] e comprendeva Arquata, delegava alle Comunità le fondamentali funzioni pubbliche, limitava i diritti dei maggiori centri urbani e delle loro oligarchie sul territorio a minori competenze giurisdizionali, mentre affidava estesi poteri di controllo ai Delegati Pontifici, che facevano sostanzialmente da tramite tra le Comunità stesse e la Congregazione del Buon Governo istituita da Clemente VIII nel 1589 [Zenobi 1975/1994]. La Marca, tranne i vecchi ducati di Camerino, Urbino e Fermo, che faceva capo ad un'apposita Congregazione presieduta dal Cardinal Nepote, non comprendeva 'Legazioni' con ampie autonomie [Caravale, Caracciolo 1978; Anselmi 1987].

Per molti versi si anticipava un controllo omogeneo del territorio che cancellerà le multiformi autonomie di Antico Regime e che la restaurazione di Pio VII, nel 1814, applicherà a tutti i domini pontifici, ma con la sostanziale riduzione delle competenze delle comunità, trasferite a specifiche branche dell'amministrazione statale.

Un rapporto tanto diretto fra centro e periferia spiega l'esistenza di numerosi centri urbani di piccola e media dimensione, un capoluogo da cui dipendevano abitati minori e gli insediamenti sparsi [Zenobi 1994].

### 3. Il caso di Arquata del Tronto

Il caso di Arquata, che contava nel 1901 7.000 abitanti, dieci volte la popolazione ante sisma, è significativo. Come è regola nei Comuni di montagna un nucleo urbano accentra la gran parte delle funzioni 'direzionali', la sede del consiglio e degli anziani e del governatore che li controlla, il tribunale e le carceri, il sistema dell'Annona, poche case di maggiorenti una chiesa, raggruppati attorno ad una piazza e alle quattro brevi strade che da lì si dipartono. Una torre – porta verso la Valle e la Rocca, le cui parti più antiche oggi esistenti non sono anteriori alla seconda metà del XIV secolo<sup>3</sup>, che corona il colle integrano le difese apprestate dall'orografia. Sul territorio, assai ampio, si contano numerose frazioni, abitati di dimensioni analoghe, o ancora più contenute, tutti dotati di una propria parrocchiale. In Età Moderna, nelle immediate vicinanze di Arquata, le due chiese più antiche, non posteriori al XIII secolo, di cui una, San Pietro è la parrocchia del nucleo e del Borgo, sono entrambe isolate, forse testimonianza di un diverso assetto degli abitati. La residenza che si conservava prima del sisma, almeno ad un primo esame e secondo gli studi più sistematici cui si è fatto cenno, non risaliva invece oltre il XVI secolo.

Sui singoli edifici, il ricorso alle semplificazioni della tipologia non fornisce, neanche nel presente, le informazioni necessarie: conoscere i tempi e le sequenze degli interventi è essenziale per capire degrado e dissesto e porvi razionalmente rimedio. D'altro canto – punto di partenza anche per questa riflessione sul metodo – ricostruire dal tardo Medioevo per tutta l'Età Moderna le vicende di due complessi fra i più rilevanti, anche per dimensioni, del comune di Arquata, la Rocca e la Chiesa di San Francesco, passava necessariamente attraverso la vita delle istituzioni. Si intrecciava ai loro modi di registrare la vita sociale e i cenni all'uso e alla manutenzione non potevano essere letti e riportati come frammenti isolati dal contesto, con il rischio di travisarne il senso. Almeno in parte sarebbero emerse le relazioni fra abitanti e spazio abitato, nel loro reciproco mutare, ora lento, ora molto rapido, che si sostituiscono alla staticità delle invarianti tipologiche, sono motivate dagli usi e delle abitudini e a loro volta servono a ricollegare in un contesto coerente informazioni discontinue. Un rapporto simile si è instaurato fra archeologia e storia medioevale, fra documenti materiali umili e frammentari e fonti scritte complesse, indirette, di natura molto variegata in cui nuove conoscenze risultano dalla capacità di istituire nuove relazioni. Si sono così prodotti gli studi più utili e sistematici per la ricostruzione delle trasformazioni territoriali, dalla dinamica degli insediamenti alla diffusione delle attività produttive, riconoscendone le tracce e fornendo così un supporto ormai irrinunciabile alla tutela del paesaggio.

Questo modello ha avuto meno successo – o appare comunque meno visibile – nell'Età Moderna, dove la quantità più molto elevata di fonti, sia scritte sia materiali, la loro qualità, ha giocato a favore di tradizioni di studio consolidate<sup>4</sup>.

Più in generale, la documentazione sugli immobili risulta in gran prevalenza legata ai rapporti giuridici che li concernono e il cui variare contiene, come notazioni il più delle volte incidentali, la loro consistenza. Non si davano fonti specialistiche concernenti la Rocca e San Francesco, troppo modesti per dimensioni e luogo per aver lasciato traccia nelle serie dedicate alle fortificazioni o in quelle prodotte dagli Ordini religiosi, sulle vicende delle varie comunità e più marginalmente sugli edifici che le ospitano. Solo nel caso della Rocca, dall'ultimo decennio dell'Ottocento, il riconoscimento dello statuto di monumento ha

<sup>3</sup> Ancona, Archivio SABAP Marche, *Rocca di Arquata del Tronto, cartella unica*. Ancona, Archivio di Stato, Fondo soprintendenza monumenti, B. AP 94.

<sup>4</sup> Roma, Archivio di Stato, *Fondo del Buon Governo*, II Serie, B. 263-266.

preservato, presso l'Amministrazione Centrale – il notissimo Fondo della direzione generale dell'antichità e belle arti del ministero della Pubblica istruzione<sup>5</sup> – e presso gli organi periferici, l'Ufficio Regionale per la tutela dei Monumenti prima e la Soprintendenza per le Marche poi, una documentazione dettagliata che permette di riconoscere i sostanziali interventi operati nel XX secolo, mentre nel caso di San Francesco i trasferimenti della proprietà e del possesso, travagliati e incerti dalle soppressioni napoleoniche a quelle del Regno d'Italia, dopo il 1860, restano l'intricato percorso lungo il quale, in prevalenza, si concentra la documentazione.

#### 4. La costruzione del palinsesto attraverso una 'microstoria'

Per l'Età Moderna, l'organizzazione dello Stato Pontificio, il rapporto fra potere centrale e amministrazioni locali è quindi la principale fonte e dato il capillare controllo che su di esse si esercita, le notizie sulla comunità di Arquata sono dettagliate e continue.

La corrispondenza fra il Comune e il Prefetto di Norcia, e questi e la Congregazione del Buon Governo, che verifica i bilanci della Comunità, esamina le delibere e autorizza le spese straordinarie restituisce tutta l'attività amministrativa, ma anche le reazioni della popolazione, nella continua e spesso agitata dialettica a colpi di suppliche fra i proprietari più agiati e minori contribuenti<sup>6</sup>.

Non solo la corrispondenza corrente ordinata per Comune del Fondo della Congregazione del Buon Governo, ma quella per eventi straordinari, quali le carestie, o i maggiori terremoti, e i riscontri della Camera Apostolica e quelli meno automatici della Computisteria, documentano gli interventi sul patrimonio pubblico, la manutenzione delle strade, e degli argini dei corsi d'acqua, gli impalcati lignei dei ponti sulla Salaria da ricostruire dopo le piene, quella del pubblico acquedotto a danno del quale non mancano gli abusi<sup>7</sup>. Le riparazioni al Palazzo Pubblico<sup>8</sup>, dove si concentrano tribunali e carceri, residenza del podestà e del governatore che presiede il consiglio, la scuola e le abitazioni del maestro, del medico e del chirurgo, il magazzino del grano e il forno, il macello, la caserma dei soldati corsi a presidio dei confini e contro il brigantaggio<sup>9</sup>. La Rocca, abbandonata almeno dalla metà del Cinquecento, è di proprietà dello Stato, ma nel 1657 un breve di Alessandro VII consente alla comunità di ridurre il salario del Castellano, che con esso dovrebbe pagare anche la manutenzione, trasformando l'ufficio in una sinecura a vantaggio di uno dei maggiorenti locali<sup>10</sup>. Da allora per tacito accordo, ci si limita ad evitare i crolli di mura e baluardi su strade e case del paese. La Comunità eroga un numero relativamente elevato di servizi e mantiene una consistente rete di infrastrutture. È necessaria un'elevata spesa pubblica complessiva, non solo per l'annona, date le scarse risorse alimentari locali e la complessità che essa riveste nello Stato Pontificio. Anche il riattamento delle strade è essenziale per un'economia di passo, ma vien proibita l'apertura di mulattiere nuove e più comode per non gravare sulla comunità, ma vengono favoriti i trasporti verso il Regno di Napoli per facilitare la vendita del vino prodotto localmente, sui terrazzamenti che fino al 1950–60 caratterizzavano il paesaggio.

<sup>5</sup> Roma, Archivio Centrale di Stato, Min. Pubblica Istruzione, *Dir. Gen. AA.BB.AA. Ufficio Conservazione Monumenti*, Serie, B. 30.

<sup>6</sup> Roma, Archivio di Stato, *Fondo del Buon Governo*, II Serie, B. 263-266.

<sup>7</sup> *Ibidem*, B. 264.

<sup>8</sup> *Ibidem*, B. 264.

<sup>9</sup> *Ibidem*, B. 263.

<sup>10</sup> Ascoli Piceno, Archivio di Stato, *Delegazione di Spoleto*, cartella unica.

Gli atti notarili che in carenza di una professione regolamentata di ingegnere, regolano i contratti di costruzione o di manutenzione restituiscono informazioni sulle modalità di esecuzioni e sulle competenze stesse degli esecutori.

Caso emblematico è il muratore Giovanni Andreoni, milanese, cioè proveniente dallo Stato di Milano o forse dal Canton Ticino, che svolge anche le funzioni di perito della Comunità<sup>11</sup>. In alternativa, l'entità del finanziamento e le sue modalità – l'aggregazione spesso richiesta e non sempre accordata di partecipare a un 'Monte non vacabile' a un prestito garantito da un emittente di più elevato rating, la Reverendissima Camera Apostolica, assicurando solo il pagamento di tenui interessi, danno un'idea dell'entità delle opere e consentono un confronto con i resti. Ancora, i bilanci annuali, le entrate correnti, permettono di sostenere la manutenzione ordinaria e le opere meno onerose. Una simile documentazione bilancia in parte la perdita dell'archivio del Comune, ma sottolinea anche la particolare attenzione che richiede il patrimonio archivistico in zone di elevata sismicità. La conservazione, all'archivio di Stato di Ascoli, degli atti dei notai locali, e di quello parrocchiale presso l'archivio diocesano fornisce ulteriori possibilità di ricomporre attraverso i rapporti sociali una microstoria edilizia.

I criteri, per un patrimonio edilizio che è strumentale ai servizi, sono meramente additivi.

I piccoli numeri fanno coincidere una funzione con un ambiente e i principi di aggregazione sono la prossimità e la possibilità di sfruttare parti di costruzioni esistenti. È questa gestione delle risorse che determina le permanenze, e il principio di unificazione è dato piuttosto dalle facciate, cui è affidata la funzione di unificare in complessi di maggior scala un succedersi di aggiunte rispondenti ciascuna a diverse logiche d'uso.

Questa unificazione risale in realtà all'Ottocento e al primo Novecento, quando la crescita demografica mette in gioco quantità crescenti, mentre vien meno, dalla fine del Settecento, il servizio dell'annona, ridimensionando le funzioni pubbliche. Anche la trasformazione della Salaria in carrozzabile, fra il 1857 e il 1863, e la sua integrazione con la rete del centro urbano, oltre sessant'anni dopo, la competenza per queste comunicazioni a grande scala all'amministrazione centrale mutano profondamente il centro urbano, che pure continua a contenere, nel prevalere del processo di stratificazione, molti elementi preesistenti<sup>12</sup>. Viceversa, sono rari gli edifici il cui assetto cristallizza rapporti predeterminati fra modi d'uso che richiedono spazi definiti fra loro ordinatamente collegati e gli elementi costruttivi che li delimitano, nei quali la distribuzione e la costruzione esprimono più complessi elementi culturali. Questo risultato si può ottenere sia in una nuova edificazione sia nell'aggregazione di preesistenze. Per essi il concetto di tipo può essere un pertinente strumento di lettura e di ordinamento, ma presuppone un livello minimo di complessità e di dimensione, al di sotto del quale sono generalizzabili solo elementari schemi costruttivi.

## Conclusioni

Le vicende sociali si trasformano così in elementi fondanti per la lettura dei processi di trasformazione del territorio e dell'edilizia stessa.

Soprattutto per queste comunità – dove le fonti materiali sono difficili da leggere e rispondono a logiche perlopiù aggregative, e le fonti archivistiche sono raramente riferite all'edificato – un approccio metodologico di questo tipo è una via obbligata per riconnettere e interpretare e tracce materiali ancora riscontrabili; senza una struttura portante conoscitiva dei processi e

<sup>11</sup> Roma, Archivio di Stato, *Fondo inventario dell'archivio camerale*, B. 267, p. III.

<sup>12</sup> Ascoli Piceno, Archivio Storico Diocesano, *Fondo Arquata del Tronto*.

dei fenomeni che hanno generato il patrimonio costruito, anche gli approcci tipologici più raffinati non possono essere esaustivi, soprattutto non possono trovare un posto nel tempo.

## Bibliografia

- Storia d'Italia, Le regioni dall'unità ad oggi: Le Marche* (1987). a cura di S. Anselmi, Torino, Einaudi.
- ANSELM, S. (1971). *Le Marche tra Sette e Ottocento: stato degli studi*, in «Atti e memorie, Comitato deputazione storia patria per le Marche», Vol. VIII, 1971/73.
- ANSELM, S. (1971). *Economia e vita sociale in una regione italiana tra Sette e Ottocento*, Urbino, Argalia editore.
- ANSELM, S. (1971). *Mezzadri e terre nelle Marche: studi e ricerche di storia dell'agricoltura fra Quattrocento e Novecento*, Urbino, Argalia editore.
- ANSELM, S. (1996). *Agricoltura e trasformazione dell'ambiente: disboscamento e politica del grano nell'aera marchigiana, secoli XIV–XVIII*, in «Storia Urbana», Vol. XCIII fascicolo II pp. 9-49.
- BRUNORI, G., MAGAZZÙ, M. (2019). *Centri minori metodi per la conoscenza e la consapevole valorizzazione*, in *I centri minori... da problema a risorsa*, a cura di P. Fiore, E. D'Andria, Milano, Franco Angeli, pp. 153-162.
- CARAVALE, M., CARACCILO, A. (1978). *Lo Stato Pontificio da Martino V a Pio IX*, Torino, Utet.
- COMINO, C. (1979). *La prefettura della montagna di Norcia: una magistratura per il controllo territoriale nello stato della chiesa (1569-1630)*, in «Bollettino della deputazione di storia Patria per l'Umbria», n. 9, anno III, pp. 71-201.
- Le strade dello Stato Pontificio nel XIX secolo, archivio economico dell'unificazione italiana* (1967), a cura di G. Friz, Vol. XVIII, Torino, Ilte.
- GRENDI, E. (1997). *Cervo, una comunità ligure di ancien régime*, Torino, Einaudi, p. 202.
- LALLI, G. (2002). *Colle d'Arquata del Tronto: ricerca storica su una piccola comunità montana*. Roma, Laripress, p. 119.
- LALLI, G. (2016). *La torre civica di Arquata del Tronto: nei documenti d'archivio, e dopo i sismi del 24 Agosto e 30 Ottobre 2016 che ne hanno procurato il crollo*. Arquata del Tronto, Arquata Potest, p. 135.
- LALLI, G. (2018). *Ottocento Arquatano: storie di fatti e misfatti: trascrizione e analisi critica di documenti d'archivio relativi al secolo XIX*, Arquata del Tronto, Arquata Potest, p. 271.
- LEVI, G. (1985). *L'eredità immateriale. Carriera di un esorcista nel Piemonte del Seicento*, Torino, Einaudi, p. 202.
- I porti dello Stato Pontificio dal 1815 al 1880, archivio economico dell'unificazione italiana* (1963), a cura di M. Gabriele, Vol. XII, Torino, Ilte.
- MORONI, M. (2003). *L'Italia delle colline: uomini, terre e paesaggi nell'Italia centrale, secoli XV-XX*. Ancona, Proposte e ricerche.
- MORONI, M. (2014). *La strada postale Roma-Ancona nel contesto delle trasformazioni economiche e sociali dell'Italia nel Cinquecento*, in *La viabilità interregionale tra sviluppo e trasformazioni*, a cura di T. Croce, E. Di Stefano, Napoli, ESI.
- PACI, R. (1963). *Agricoltura e vita urbana nelle Marche*, in «Economia e Storia», fascicolo n. 3.
- PACI, R. (1982). *Il paesaggio umanizzato delle Marche*, Roma, Paleani.
- PEDROCCO, G. (1976). *Storia dell'agricoltura nelle Marche dall'unità ad oggi: aspetti tecnologici e rapporti di produzione*, Urbino, Cooperativa universitaria editrice.
- I prezzi di alcuni cereali e dell'olio di oliva sui mercati dello Stato Pontificio (dal 1827 al 1860) ed a Roma (dal 1823 al 1890)* (1957), in «Archivio economico dell'unificazione italiana», serie I, Vol. V, a cura di S. Pichera, Torino, Ilte.
- Monete e Zecche nello Stato Pontificio dalla restaurazione al 1870* (1957), in «Archivio economico dell'unificazione italiana», Vol. VI, a cura di S. Pichera, Torino, Ilte.
- ZENOBI, B. (1972). *La classe dirigente della Marca alla vigilia della caduta dell'antico regime*, in «Studi Maceratesi», n. 8, 1972-74, p. 10.
- ZENOBI, B. (1975). *Ceti e potere nella Marca Pontificia*, Bologna, Einaudi.
- ZENOBI, B. (1979). *Per una indagine sulle forme di governo nelle città minori della provincia della Marca tra Cinquecento e Settecento*, in «Studi Maceratesi», n. 13, 1977-79, p. 366.
- ZENOBI, B. (1994). *Le ben regolate Città: modelli politici nel governo delle periferie pontificie in età moderna*. Bologna, Il Mulino.

## Fonti archivistiche

- Ancona, Archivio SABAP Marche, *Rocca di Arquata del Tronto, cartella unica*.
- Ancona, Archivio di Stato, *Fondo soprintendenza monumenti*, B. AP 94
- Ascoli Piceno, Archivio di Stato, *Catasto Gregoriano, Arquata del Tronto*, B. 406-01/07.



EMANUELE FACCHI

Ascoli Piceno, Archivio di Stato, *Catasto Piano 1782, Arquata del Tronto*, Vol. 214.

Ascoli Piceno, Archivio di Stato, *Delegazione di Spoleto, cartella unica*.

Ascoli Piceno, Archivio Storico Diocesano, *Fondo Arquata del Tronto*.

Roma, Archivio di Stato, *Fondo inventario dell'archivio camerale*, B. 267, p. III.

Roma, Archivio di Stato, *Fondo del Buon Governo*, II Serie, B. 263-266.

Roma, Archivio Centrale di Stato Min. Pubblica Istruzione, *Dir. Gen. AA.BB.AA. Ufficio Conservazione Monumenti*, Serie, B. 30.

## *Il villaggio Zaccaria* *The Zaccaria village*

**FELICIA DI GIROLAMO**

Università della Campania Luigi Vanvitelli

### **Abstract**

*Il villaggio di Zaccaria, nel territorio periferico della città di Giugliano in Campania, attualmente si presenta come un agglomerato di ruderi con edifici diroccati e abbandonati, caratterizzati da elementi architettonici del diciottesimo secolo. Le fonti cartografiche permettono di ricostruire l'assetto originario del villaggio, composto dal palazzo baronale della famiglia Orineti e, intorno a esso, da una chiesa rurale, una taverna, un pozzo e una serie di case coloniche. L'insediamento costituiva una unità territoriale autonoma, che si distingueva per la precoce costruzione di residenze per i braccianti agricoli. Gli edifici rispondevano ai criteri di impianto degli insediamenti tipici del sistema territoriale dell'area di Liternum. Di notevole interesse risulta essere il rapporto delle costruzioni con i terreni agricoli circostanti, nei quali si praticavano le colture tipiche del territorio. Sottoporre all'attenzione della comunità scientifica questo singolare insediamento rappresenta un primo passo nella prospettiva di future azioni di salvaguardia di questa importante testimonianza della cultura materiale campana.*

*The Zaccaria village, in the suburbs of Giugliano in Campania, is currently an agglomeration of ruins and abandoned buildings. The architectural shapes are characterized by eighteenth-century elements. The cartographic sources allow to reconstruct the original layout of the village, consisting of the Orineti family baronial palace and, around it, a rural church, a tavern, a water well and some farmhouses. The settlement had the characteristic of the typical farmhouse in the Liternum area. It was distinguished by the worker's houses connected with agricultural stands. The relationship between the buildings and the agricultural land was very significant for the typical crops practiced in the surrounding area. Submitting this unusual agricultural settlement to the scientific community represents a first step in the perspective of future actions to safeguard this important testimony of the material culture of Campania.*

### **Keywords**

Villaggi, fonti, Ottocento.

*Villages, sources, 19th century.*

### **Introduzione**

Il nostro territorio era disposto secondo un sistema organizzativo di tipo sparso, disseminato da una vasta preesistenza di elementi archeologici, resti architettonici e rovine. Durante il corso dei secoli, le varie zone, composte da villaggi, vennero mutate, perfezionate e inglobate in un sistema di strade costantemente migliorato e soprattutto lungo la fascia costiera, gli usi e i costumi delle popolazioni residenti vennero influenzati da una moltitudine di popoli che attraversò il loro territorio [Libertini 2010]. La colonia di Liternum divenne il centro di gravità della regione raggiungendo il proprio apice in età imperiale soprattutto con la

realizzazione di strade essenziali, come la Domiziana, e i collegamenti con i centri della costa campana e i suoi porti commerciali.

### 1. La sperimentazione sociale di un borgo di campagna

L'attuale comune di Giugliano, oltre a tutto l'aversano e i comuni dell'atellano, è incluso in una vasta area il cui perimetro toccava Cuma, il fiume Clanio, il mar Tirreno e la vecchia Atella. Tutto il territorio era disseminato di ville rustiche e piccoli agglomerati rurali attorno ai quali nasceranno e si svilupperanno i primi nuclei di centri abitati. In un primo elenco di questi villaggi possiamo inserire i più conosciuti: Casacelle, Casacugnano, Casagenzano, Deganzano, San Nullo, Palmentello, Zaccaria, oltre allo stesso Giugliano [Coppola 2006].

Per ricostruire l'evoluzione del villaggio di Zaccaria è utile fare riferimento alla cartografia dei secoli XVIII e XIX infatti, nella *carta topografica e idrografica dei contorni di Napoli* dell'istituto geografico e militare di Firenze, di circa metà ottocento, è possibile notare come il feudo sia rappresentato con tutti i suoi elementi in maniera schematica e ordinata. Proseguendo a ritroso nel tempo, in particolare all'anno 1793, è necessario attenersi alla *Carta dell'atlante geografico del regno di Napoli* pubblicata in quell'anno dallo storico Antonio Rizzi-Zannone che mostra il primo ordinato censimento delle masserie e degli edifici rurali sparsi su tutto il territorio. In quell'anno risultavano censite circa 119 masserie, 26 ricadevano nell'area specifica del centro abitato mentre le altre 93 insistevano in quel territorio che possiamo definire periferico [Coppola 2006]. Il feudo Zaccaria, nella carta di Rizzi-Zannone denominato *Zaccarino*, è presente anche in altre cartografie antecedenti il 1793. In particolare nella carta del Fioravanti del 1772, il feudo è rappresentato, seppur in modo sommario, con tutti i suoi elementi: la chiesa, le case terranee e il palazzo baronale. Nella cartografia di Nicolas de Fer del 1708, è censito con il nome di *Zacarina*. Ed infine, lo ritroviamo anche nella carta di Francesco Cassiano de Sylva sulla Terra di lavoro del 1692 con il nome di *Zaccarina*.

Le prime fonti che menzionano il villaggio di Zaccaria risalgono al XVII secolo, precisamente nei Cedolari Nuovi ritrovati nell'archivio di stato di Napoli, è registrata una proprietà sotto il nome di Zaccuri che dal 1610 al 1614 apparteneva a Francesco Antonio della Ratta. Questo feudo fu tramandato al figlio, Giovan Batta della Ratta, che dal 1615 al 1638, risulta tassato poiché in possesso del suddetto feudo<sup>1</sup>. Altre notizie sono pervenute attraverso le *Memorie storiche della terra di Giugliano* del 1800 di A. Basile che raccontano la storia del popolo giuglianese. Essi edificarono molte città e diedero origine a tanti villaggi, alcuni dei quali vennero distrutti mentre altri vennero maggiormente accresciuti [Basile 1800]. Tra questi villaggi emerge il villaggio di Zaccaria, edificato dal barone Giovan Battista Orineti in un territorio dall'aria insalubre. Nel 1711, tramite la supplica del barone al tribunale della regia camera di Napoli, il villaggio fu eretto a feudo nobile [Merenda, Puoti, 1801] ed egli ebbe il permesso di esercitarvi la giurisdizione civile, criminale e mista [Carlo 1783].

Dalle ricerche effettuate nell'Archivio di Stato di Napoli, è emersa una perizia dell'inventario dei documenti iconografici del Tribunale civile, dedicata alle proprietà del defunto barone Giovan Battista Orineti site ad Aversa e Giugliano, all'interno della quale è contenuta una *pianta geometrica dell'ex feudo di Zaccaria con tutte le case componenti il paese*. Confrontando la mappa della perizia con la topografia attuale del luogo emergono nuovi edifici e nuove costruzioni che rendono visibile un nuovo assetto del villaggio e di tutto il territorio che lo circonda, completamente diverso dalla precedente urbanizzazione [Veropalumbo 2014].

<sup>1</sup> Napoli, Archivio di Stato, *Regia camera della sommaria*, materia feudale, serie cedolari nuovi, 1-4.



1: V. Fioravanti, *Descrizione di tutta la giurisdizione e diocesi della città di Aversa*, 1772, Napoli.

Tutt'oggi infatti è possibile vedere come la pianta sia ruotata rispetto all'asse viario e probabilmente un diverso viottolo, oggi inesistente, conduceva all'ingresso sul lato corto del palazzo.

La posizione ruotata sembra quasi orientata in modo da avere uno sguardo strategico su tutto il territorio e i caseggiati circostanti difatti anche la parrocchia e la vicina taverna ricadono nell'immediato e diretto sguardo dell'imponente palazzo baronale. Dalla studio della pianta risulta che esso era composto da un piano terra e da un primo piano con copertura a falde, al centro vi era un grande cortile dal quale era possibile ammirare la facciata interna principale del palazzo, caratterizzata da un loggiato posto su archi, pilastri e vani tamponati. Dall'analisi è stato possibile individuare le sette arcate e i corrispondenti pilastri, che sostenevano il primo piano nobile. In ciascuno di questi archi vi era uno spazio che immetteva in uno specifico vano, solamente al di sotto dell'arcata posta nel mezzo vi era la scala che conduceva al primo piano<sup>2</sup>.

Le sale vengono descritte per la maggior parte nel medesimo modo: il pavimento lesionato, la copertura fatta di travi principali spesso rafforzate da altri travicelli, qualche finestra, con gli scuri e le chiusure marcite, che affacciava nel cortile ed infine qualche grande mobile dagli svariati usi presente nelle stanze.

<sup>2</sup> Napoli, Archivio di Stato, *Tribunale Civile di Napoli*, Perizie, b. 24, ff. 12052.



2: Napoli, Archivio di Stato, Tribunale Civile di Napoli, Perizie, b. 24, ff. 12052: dettaglio della mappa.

Nel documento, tutto è riccamente delineato dai tre architetti, incaricati di svolgere tale perizia, che descrivono nei minimi particolari tutti gli ambienti del palazzo, sia interni che esterni. Oggi, nonostante l'evidente interesse storico, il palazzo baronale è stato demolito per dare spazio alla costruzione di un complesso residenziale.

Un altro elemento architettonico di grande rilievo presente nel feudo di Zaccaria è rappresentato dalla chiesa dedicata a San Francesco d'Assisi. Essa si trovava in posizione frontale rispetto al palazzo baronale, ma a differenza di quest'ultimo, il prospetto laterale, anziché ruotato, era parallelo alla strada che attraversava il feudo.

La chiesa presenta un impianto originale risalente presumibilmente al XVII secolo e, così come il palazzo, viene descritta nei minimi dettagli: il prospetto principale era composto da un grande portone di ingresso e tre finestre, due erano di forma ellittica e si trovavano ai lati, mentre la terza era rettangolare e si trovava al centro. Nell'angolo sinistro della facciata si ergeva un piccolo campanile, oggi completamente distrutto. Si accedeva all'interno della chiesa tramite quattro gradini ed era immediatamente possibile ammirarne le decorazioni barocche. La struttura era articolata con una pianta a croce latina, quindi in una navata centrale e un transetto perpendicolare a essa, sulla destra e la sinistra della navata principale erano presenti delle nicchie, mentre al centro vi era un battistero con tutti i suoi utensili.





3: Facciata principale del palazzo baronale degli Orineti, Giugliano, 2019.

I quadri presenti erano disposti sulla parete di fondo delle cappelle ed ognuno rappresentava delle scene sacre con santi e storie dei vangeli. Nelle cappelle, così come in tutta la chiesa, erano presenti stucchi e vari ornamenti caratteristici del barocco settecentesco, nella parte retrostante l'altare invece si vedeva una lapide di marmo dove vi era il sepolcro gentilizio degli Orineti<sup>3</sup>. Nella perizia vengono descritti gli stucchi, i tendaggi, l'organo, il pulpito e la sagrestia. In particolare, proseguendo lungo la navata, si giungeva all'incrocio con il transetto, l'unione di questi due elementi dava vita a quattro archi portanti che sostenevano una calotta sferica. Questi elementi sono ancora oggi visibili, così come è possibile ammirare l'affresco della Santissima Trinità dipinto all'interno dell'antica calotta sferica. Questa parrocchia fu lasciata in cura a un parroco che aveva ricevuto in eredità dal barone una certa somma annuale di denaro da usare per poter celebrare messe in suo nome.

Attraverso le fonti cartografiche è stato individuato anche l'edificio della taverna che si trova, ancora oggi, in una posizione parallela alla strada che attraversava il feudo, in corrispondenza della vicina parrocchia. Data la presenza di grandi arcate, è presumibile che la costruzione risalga a epoche ben più antiche giacché in passato era possibile trovare locali e taverne lungo strade che conducevano da un feudo all'altro.

Anche per la taverna, così come per il palazzo baronale, i tre architetti effettuarono delle considerazioni in merito alla condizione generale del locale, reputandola in cattivo stato per il deperimento in cui si trovava, per il fatto di non essere collocata in catasto con gli altri fabbricati e anche per l'aria malsana che si respirava nei mesi estivi e invernali. Nonostante questo era comunque comoda sia per gli abitati del luogo, sia per i viandanti che passavano in quella strada di solito trafficata<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Napoli, Archivio di Stato, *Tribunale Civile di Napoli*, Perizie, b. 24, ff. 12052.

<sup>4</sup> Napoli, Archivio di Stato, *Tribunale Civile di Napoli*, Perizie, b. 24, ff. 12052.



4: Vista interna della calotta sferica, chiesa di San Francesco, Villaggio di Zaccaria, Giugliano, 2019.

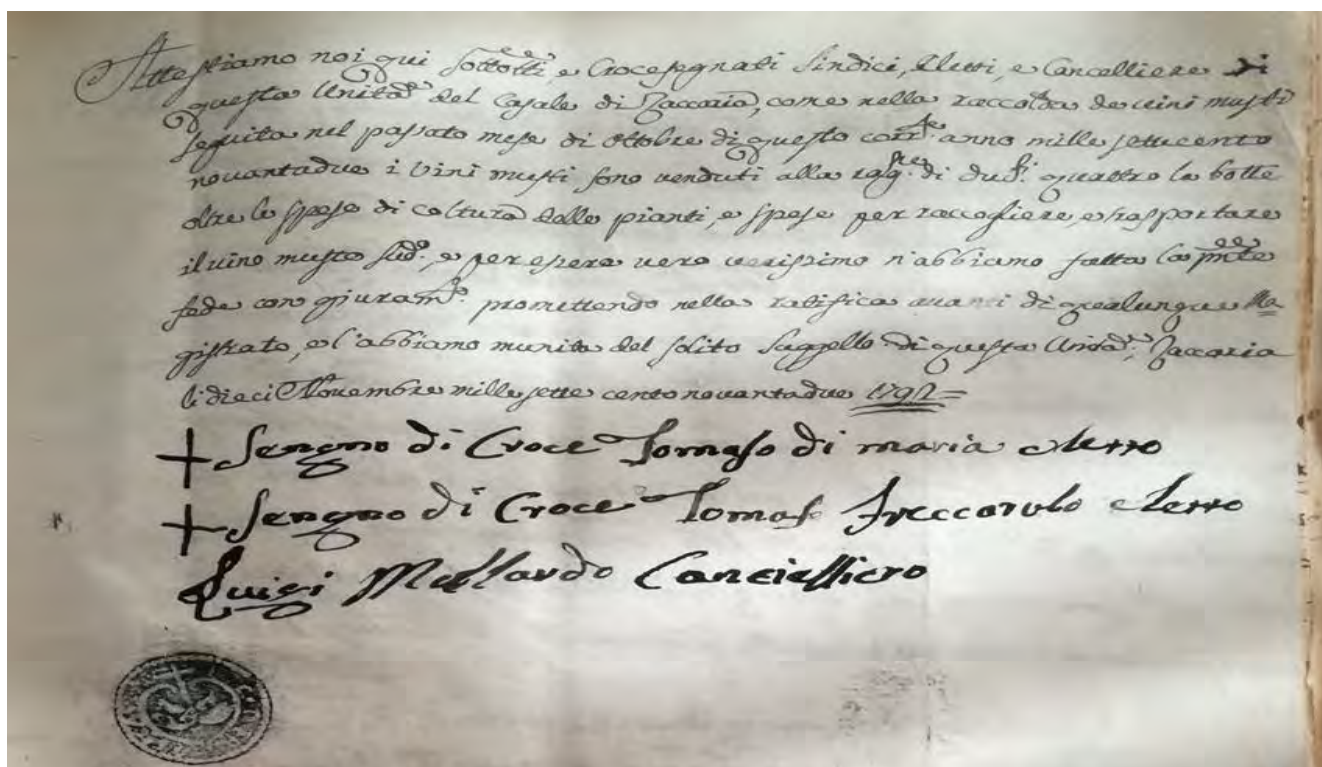
In passato l'esigenza di costruire dei fabbricati rurali all'interno di un feudo, era giustificata dall'estensione stessa dei fondi da coltivare e dalle distanze che bisognava percorrere per accedervi. Furono quindi dapprima realizzati i complessi più grandi, quelli che potremmo definire monumentali, dai quali si gestivano tutte le attività collegate alla coltivazione dei terreni ed alla lavorazione e conservazione dei prodotti agricoli [Coppola 2006].

Grazie ai documenti consultati, è stato quindi possibile ricostruire la storia dell'ex feudo di Zaccaria, ciò che veniva coltivato dai suoi terreni e ciò che veniva prodotto dai suoi abitanti. Nel 1754 il casale era già riconosciuto nel catasto onciario esistente che rivelava quali erano i beni feudali compresi: la bottega, la macelleria, la taverna, il molino, trentatré case di affitto, il palazzo e diversi terreni. Nei *relevé* analizzati del 1792-93 è stato possibile risalire ai possedimenti del barone e quali rendite gli appartenevano. Ad esempio egli possedeva il forno e la *bottega lorda* che in quegli anni era affittata a Matteo Di Iorio e che ogni anno rendeva novanta ducati, possedeva alcuni terreni che venivano sempre descritti arenosi e arbustati, il palazzo, il macello che fu poi dismesso siccome non vi era smaltimento di carne, il molino ed infine possedeva circa trenta case terranee come abitazione dei vassalli ma queste erano per la maggior parte dirute e poco affittabili.

Molto interessanti sono le descrizioni del territorio e delle case che vengono descritte dapprima distribuite per *ventitré fuochi* e circa un centinaio di coloni [Parente 1857], successivamente la popolazione diminuisce a sedici fuochi e quindi a poco più di un centinaio di persone [Alfano 1798] ed infine il numero dei suoi abitanti scende a circa ottanta fino a poi scomparire del tutto, per questi motivi la taverna, la macelleria ed altri edifici utili alla popolazione non lucravano più alcuna rendita [Sacco Abate 1796].

Un'altra interessante notizia, scoperta attraverso la consultazione delle diverse fonti, è la probabile presenza degli eletti.





5: Napoli, Archivio di Stato, Regia camera della sommaria, materia feudale, relevi Numero 78, dettaglio eletti.

Storicamente essi erano rappresentanti delle principali famiglie aristocratiche, residenti nell'area, preposti ad occuparsi dei pubblici affari e recarsi a corte per riferire al sovrano quanto era stato deliberato dall'assemblea della piazza. Avevano inoltre il diritto di precedere negli onori i feudatari ed i supremi ufficiali del regno in tutte le solennità. Venivano consultati periodicamente dai sovrani, quando doveva essere promulgata una legge, rappresentando così un prezioso organo di rappresentanza cittadina, atto a scongiurare eccessive politiche fiscali. È possibile che in quell'epoca, grazie soprattutto alla loro presenza, il feudo di Zaccaria sia elevato ad Università [Caporale 1890] venendo, in alcuni documenti, nominato appunto Università di Zaccaria.

Altre notizie contenute nei *relevi* sono: i depositi dei baroni situati presso il banco di San Giacomo ed il Banco dei poveri di Napoli, le dichiarazioni e le ricevute dei pagamenti che i baroni effettuavano presso alcuni mastri fabbricatori per l'acquisto di diversi materiali o utensili, tra questi quella di Paolo Orabona imparentato con un'altra nobile famiglia aversana.<sup>5</sup> Inoltre vi sono tutti gli obblighi e i doveri che registravano con i loro affittuari, in particolare quelli delle botteghe, dove stipulavano dei veri e propri giuramenti contenenti i diritti di entrambe le parti e le rendite che discendevano dagli affitti annuali dei locali.

## Conclusioni

A questo punto è lecito pensare che i baroni Orineti avessero un progetto ben più grande. Inizialmente chiedere di eleggere questo territorio a feudo nobile era una gran pretesa, così come piantare dei coloni in una zona poco abitabile e paludosa. Probabilmente i nobili volevano ingrandire i loro possedimenti e volevano espandere la loro importanza che già

<sup>5</sup> Napoli, Archivio di Stato, Regia camera della sommaria, materia feudale, relevi numero 78.

FELICIA DI GIROLAMO

politicamente influenzava la città di Aversa. Sappiamo infatti che già nella metà del Settecento vi era una visione della politica interna orientata all'innalzamento del benessere sociale, anche delle classi più deboli, congruente allo sviluppo dell'economia del Regno. Il processo del suo disfacimento ha quindi condotto all'abbandono e alla rovina di quel luogo, la disfatta della famiglia Orineti, dopo l'ultima erede donna, ha portato al disinteresse di quelle proprietà così importanti. D'altronde nel contesto di un sistema sociale che riservava ai più deboli condizioni di vita difficilmente sostenibili, la possibilità di offrire ad alcuni di loro un lavoro sicuro rappresentava di per sé una speranza difficilmente attuabile e nella maggioranza dei casi i privati, quando impiantavano nuovi stabilimenti, non poterono contemplare misure di tutela o assistenza della popolazione. Tra l'altro il benessere sociale era un pensiero recepito anche dai circoli di cui la famiglia Orineti era parte, ed in qualche circostanza la forma e la denominazione dei nuovi insediamenti assumeva importanti significati simbolici. Il progetto del barone infine non si realizzò e del suo probabile esperimento sociale non resta altro che il nome e qualche rudere abbandonato.

### Bibliografia

- ALFANO, G.M. (1798). *Istorica descrizione del Regno di Napoli diviso in dodici province*, Napoli.  
BASILE, A. (1800). *Memorie istoriche della terra di Giugliano*, Napoli.  
CANDIDA GONZAGA, B. (1876). *Memorie delle famiglie nobili delle province meridionali d'Italia*, vol. III.  
CAPORALE, G. (1890). *Memorie storico diplomatiche*, Napoli.  
CARLO, M. (1783). *Per la fedelissima città di Aversa*, Napoli.  
COPPOLA, E. (2006). *Civiltà Contadina a Giugliano. Memoria storica di una vocazione tradita*, Giugliano.  
LIBERTINI, G. (2010). *Rassegna storica dei comuni*, vol. 24, Istituto di studi atellani.  
MERENDA, G., PUOTI, N. (1801). *Per la città di Aversa nella causa che ha colli suoi casali*, Napoli.  
PARENTE, G. (1857). *Origini e vicende ecclesiastiche della città di Aversa*, Napoli.  
SACCO ABATE, F. (1796). *dizionario geografico storico del Regno di Napoli*, tomo IV, Napoli.  
VEROPALUMBO, A. (2014) *Trasformazioni urbane della provincia di Napoli nel repertorio iconografico delle Perizie del Tribunale civile*, Napoli, Convegno internazionale CIRICE.

### Fonti archivistiche

- Napoli, Archivio di Stato, *Regia camera della sommaria*, materia feudale, relevi Numero 78.  
Napoli, Archivio di Stato, *Regia camera della sommaria*, materia feudale, serie cedolari nuovi.  
Napoli, Archivio di Stato, *Tribunale Civile di Napoli*, Perizie, b. 24, ff. 12052.

## *Lunigiana e Garfagnana: comunità resilienti per centri storici resilienti \** *Lunigiana and Garfagnana: resilient communities for resilient historic centers*

**DENISE ULIVIERI, STEFANIA LANDI**

Università di Pisa

### **Abstract**

*Lunigiana e Garfagnana sono note per l'elevata sismicità e per essere storicamente terre di transito. I loro centri, omogenei per modalità insediative e costruttive, sono stati soggetti negli ultimi decenni a un progressivo spopolamento. Si intende quindi analizzare gli strumenti di pianificazione e programmazione vigenti ponendo attenzione ai metodi di indagine, al fine di comprendere le dinamiche in atto in termini di resilienza e capire quale ruolo questi centri siano chiamati a giocare oggi.*

*Lunigiana and Garfagnana are known for their high seismicity and for being historically transit lands. During the recent decades, their historic centers, homogeneous in terms of settlement and construction methods, have been subject to progressive depopulation. The paper analyzes the current planning and programming tools paying attention to the investigation methods, in order to understand the current dynamics in terms of resilience and which role these centers are called to play today.*

### **Keywords**

Architettura vernacolare, Resilienza, Tutela.

*Vernacular architecture, Resilience, Preservation.*

### **Introduzione**

Il territorio della Lunigiana, posto all'estremità settentrionale della Toscana, si caratterizza storicamente come terra di transito, solcata da importanti tracciati viari che sfruttano i naturali valichi e passi – identificabili come 'aree filtro' – che hanno continuativamente permesso scambi commerciali e culturali con la vicina Garfagnana, estremo lembo della Valle del Serchio, che si configura, invece, come un'isola intermontana aspra e inaccessibile (fig. 1).

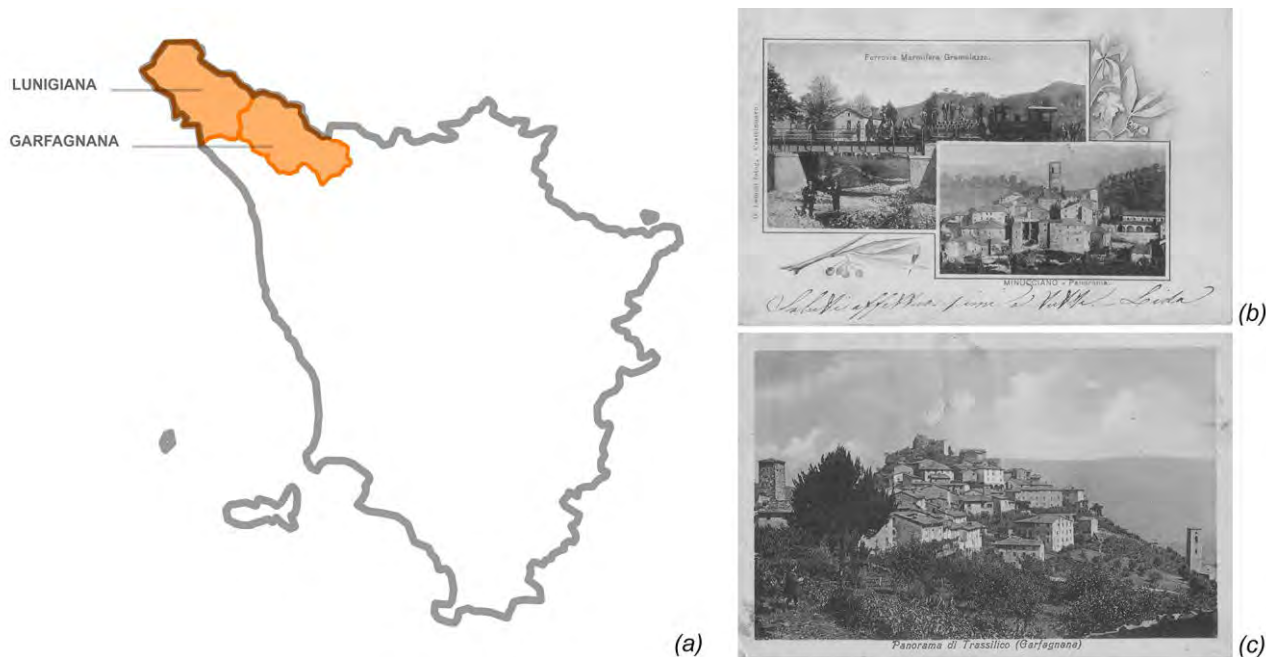
Leggendo le stratificazioni occorse nei secoli – interpretando, cioè, questo territorio come palinsesto – è possibile osservare la profonda unità culturale prodotta dai continui scambi tra le due aree, che risulta visibile ancora oggi nelle modalità insediative e nelle tecniche costruttive.

La struttura insediativa medievale, spesso formata sugli antichi insediamenti dei Liguri Apuani e dei Romani, è leggibile ancora oggi nel sistema insediativo di entrambi gli ambiti, di cui il PIT (Piano di Indirizzo Territoriale con valenza di Piano Paesaggistico) della Regione Toscana evidenzia il carattere policentrico e reticolare [Regione Toscana 2014, Abachi delle invarianti strutturali, Invariante III] ed è qui definito 'Morfotipo insediativo a spina delle valli appenniniche' [Regione Toscana 2014, Schede ambito di paesaggio n.01 e n.03] (fig. 2).

\*Il presente contributo è frutto di una ricerca condivisa. I paragrafi *Introduzione*, 3. e *Conclusioni* sono a doppia firma, il paragrafo 1 è di Denise Ulivieri e il paragrafo 2 è di Stefania Landi.



DENISE ULIVIERI, STEFANIA LANDI



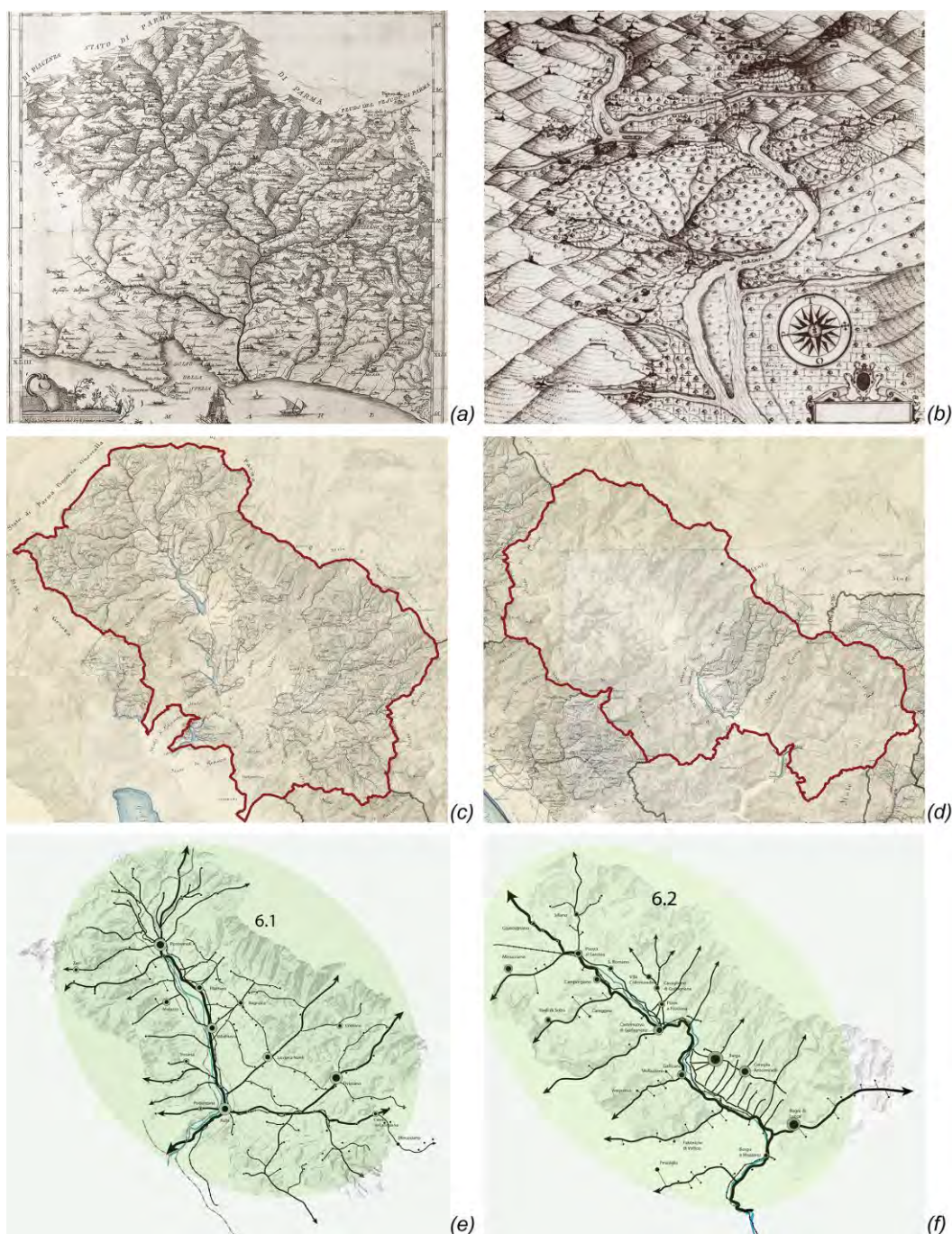
1: Inquadramento delle aree studio: (a) Mappa della Toscana; (b) Cartolina di Gramolazzo e Minucciano; (c). Cartolina di Trassilico (Archivio privato).

Ci troviamo, quindi, di fronte a una densa rete di centri che si integra e si fonde nel paesaggio. Sono, però, numerose le trasformazioni occorse a seguito della prima fase di formazione di questi insediamenti: basti pensare all'espansione urbana di molti centri tra il seicento e l'ottocento e alle contestuali modificazioni dei manufatti edilizi o, ancora, alle opere infrastrutturali realizzate tra ottocento e novecento, e alle prime opere per la produzione di energia idro-elettrica. È, quindi, necessario leggere questo territorio come un palinsesto, costituito da un patrimonio ambientale e un patrimonio costruito in varie epoche, la cui tutela deve essere concepita unitariamente [Landi 2014] e attuata attraverso strategie di resilienza.

Il concetto di resilienza è ormai utilizzato, con diverse accezioni, nell'ambito di diverse discipline. Recentemente entrato anche in sociologia, è impiegato in quest'ambito per indicare la resistenza di gruppi organizzati di persone o di intere comunità a condizioni estremamente avverse, unita alla capacità di riorganizzarsi positivamente a seguito di tali eventi. Facendo riferimento ai sistemi urbani e territoriali, quello della resilienza è diventato un concetto cardine nell'elaborazione di strategie e politiche per lo sviluppo del territorio e, per questo, ci può essere utile per chiarire le modalità interpretative e il ruolo attribuito da parte degli strumenti di pianificazione territoriale ai centri storici delle aree di studio.

## 1. Architettura vernacolare e culture sismiche in Lunigiana e Garfagnana

Nell'edificato vernacolare [Oliver 1997] di Lunigiana e Garfagnana, aree caratterizzate da un'elevata sismicità (ricadono in zona 2 secondo l'attuale classificazione, Deliberazione GRT n. 421 del 26/05/2014), è stato riconosciuto l'impiego di specifiche tecniche e soluzioni costruttive nate con la funzione di presidio contro i terremoti e, come tali, sperimentate e replicate. Le comunità residenti sono, quindi, titolari di una loro peculiare 'cultura sismica', che ha dato origine a norme non scritte, ma ancora oggi leggibili nei caratteri costruttivi dell'edificato [Pierotti, Olivieri 2001; Pierotti 2016].



2: Cartografie storiche e morfotipi insediativi: (a) Il territorio della Lunigiana in un estratto della carta di Ferdinando Morozzi, 1760-70 (tratto da Targioni Tozzetti G. (1768), *Relazioni di alcuni viaggi fatti in diverse parti della Toscana*, Stamperia granducale, Firenze); (b) Il territorio della Garfagnana in un estratto della carta di Marcantonio Botti, prima metà del XVII secolo (tratto da PIT 2014, *Archivio di Stato di Lucca*); (c) Il territorio della Lunigiana in un estratto della carta della Toscana di Giovanni Inghirami, 1825-30, scala originale 1:100.000 (*Archivio Nazionale di Praga*); (d) Il territorio della Garfagnana in un estratto della carta della Toscana di Giovanni Inghirami, 1825-30, scala originale 1:100.000 (tratto da PIT 2014, *Archivio Nazionale di Praga*); (e) Estratto relativo alla Lunigiana della Carta dei morfotipi insediativi (PIT 2014, *Scheda ambito di paesaggio n.1*, p. 32); (f) Estratto relativo alla Garfagnana della Carta dei morfotipi insediativi (PIT 2014, *Scheda ambito di paesaggio n.3*, p. 34).



DENISE ULIVIERI, STEFANIA LANDI



3: (a) Gallerie voltate a Groppoli; (b) Il sistema di contrafforti di Viano (foto di P. Pierotti, Archivio Pierotti Ulivieri).

È interessante, in questa sede, richiamare alcuni degli accorgimenti messi in atto per prevenire i danni da sisma, che appartengono alla tradizione e alla capacità di autoprogetto locali. Un primo esempio è costituito dalle serie di passaggi voltati che creano, nella loro continuità, delle vere e proprie gallerie, cui era data sia una funzione di rafforzamento, sia di raccordo tra spazio interno ed esterno e tra piano inferiore e superiore (fig. 3a). Il sistema delle gallerie è utilizzato in una serie centri, definiti per questo 'borghi in galleria' [Caciagli 1979; Pierotti, Ulivieri 2001; Pierotti et al. 2003; Pierotti, Ulivieri 2014; Simonelli 2016], disposti sul crinale orientale della dorsale che divide il bacino del Magra da quello del Vara, dove la galleria nasce secondo un preciso intento urbanistico. Durante il terremoto del 1920, gli agglomerati che si sono dimostrati più resistenti al sisma sono proprio questi borghi, che hanno mostrato un comportamento da veri e propri villaggi bunker.

Uno dei più frequenti interventi di prevenzione o riparazione dai danni da sisma in queste aree consiste, poi, nella costruzione di archi di contrasto, di corpi a ponte tra edifici prospicienti, di elementi di rinforzo quali speroni e contrafforti – talvolta utilizzati su interi abitati, come nel paese di Viano (fig.3b) – o, ancora, nell'aggiunta di elementi aventi anche una funzione distributiva, quali scale o logge. È molto diffuso, poi, soprattutto in Lunigiana, il cosiddetto 'terrazzo aia': una sorta di aia sopraelevata aggiunta alla casa, sostenuta da strutture voltate, che esercita una funzione di appoggio nei confronti del corpo principale dell'edificio.

L'efficacia di questi elementi, in Garfagnana come in Lunigiana, è dimostrata dal fatto che l'edificato storico, dopo ripetuti 'collaudi' sismici, è giunto sino ai nostri giorni. È utile ricordare che in Toscana il governo granducale, fin dal Seicento, mette in piedi un'efficiente macchina

di azione post-sisma, in cui l'esecuzione di un quadro dettagliato dei danni è reputato lo strumento indispensabile per predisporre qualsiasi tipo di intervento di recupero.

In una terra fertile come la Toscana, dove i regolamenti e le normative si sono spesso confrontati con l'esperienza delle culture sismiche locali, l'auspicio è che la comunità odierna riproponga in forma innovativa le tecniche costruttive tradizionali per proteggere meglio il proprio patrimonio vernacolare e far sì che esso possa svolgere un nuovo ma compatibile ruolo all'interno della società contemporanea (fig. 4).

A tal fine, è utile una lettura del patrimonio vernacolare in un'ottica di resilienza. Il richiamo teorico alla resilienza ecosistemica [Gunderson, Pritchard 2002; Colucci, Cottino 2015] sottintende un territorio flessibile e capace di reagire. Va, però, detto che in aree di elevata sismicità, soggette oltretutto a processi d'impoverimento legati a trasformazioni socio-economiche di carattere generale, il sistema non è più flessibile: si osserva, cioè, una perdita di resilienza dell'abitato, di cui l'abbandono da parte degli abitanti è all'origine. Le abitazioni e le persone sono legati archetipicamente da un rapporto simbiotico e, se la casa subisce dei danni, l'uomo ha la possibilità di ripararla; se, però, va in crisi la struttura sociale e l'abitazione viene abbandonata, subisce una decadenza tendenzialmente irreversibile. Per affrontare le sfide contemporanee connesse allo spopolamento e abbandono di questi centri, assumono un ruolo cruciale la Strategia Nazionale per le Aree Interne [Comitato Tecnico Aree Interne 2014] e gli strumenti di pianificazione territoriale.

## **2. Metodi di indagine negli strumenti di pianificazione e programmazione: il caso della Toscana e delle Unioni dei comuni della Lunigiana e della Garfagnana**

Lo strumento di pianificazione territoriale deve essere capace di esprimere strategie finalizzate alla tutela dei diritti della comunità, tra cui rientra il godimento del territorio e del suo patrimonio ambientale, paesaggistico e storico architettonico. Il patrimonio architettonico vernacolare è definito dalla Charter of the Built Vernacular Heritage 'espressione fondamentale della cultura di una comunità, del suo rapporto con il territorio' [ICOMOS 1999]. In quanto tale, la sua conservazione e valorizzazione dovrebbe sempre considerata tra le priorità.

In tale direzione, si muovono i Piani Strutturali Intercomunali dell'Unione di Comuni Montana Lunigiana e dell'Unione Comuni Garfagnana, che si inquadrano all'interno della nuova Legge Regionale per il Governo del Territorio LR 65/2014 e del PIT della Regione Toscana.

Il 'patrimonio territoriale', definito nella legge regionale come «l'insieme delle strutture di lunga durata prodotte dalla coevoluzione fra ambiente naturale e insediamenti umani» [LR 65/2014, Art. 3], è concepito quale bene costitutivo dell'identità regionale e, in quanto tale, costituisce un riferimento fondamentale per l'individuazione delle 'invarianti strutturali' [LR 65/2014, Art. 5]. La nuova legge regionale, inoltre, individua nel PSI una doppia natura – di piano strutturale comunale e piano strategico di area vasta [LR 65/2014, Art. 92 e 94] – che permette un proficuo dialogo tra la dimensione locale e quella sovracomunale, particolarmente utile in contesti come questi.

Per le indicazioni comprese nel PIT, e per gli stessi principi contenuti nella 'Convezione Europea del Paesaggio' [Consiglio d'Europa 2000] – che lo definisce come 'una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni' – la definizione di strategie per il governo del territorio non può prescindere dal coinvolgimento delle popolazioni: così, la legislazione regionale mette in campo un efficace processo partecipativo, la 'Conferenza di Co-pianificazione' [LR 65/2014, Art. 25], sede prioritaria entro cui formare le decisioni concernenti il patrimonio territoriale e la sua tutela.

DENISE ULIVIERI, STEFANIA LANDI



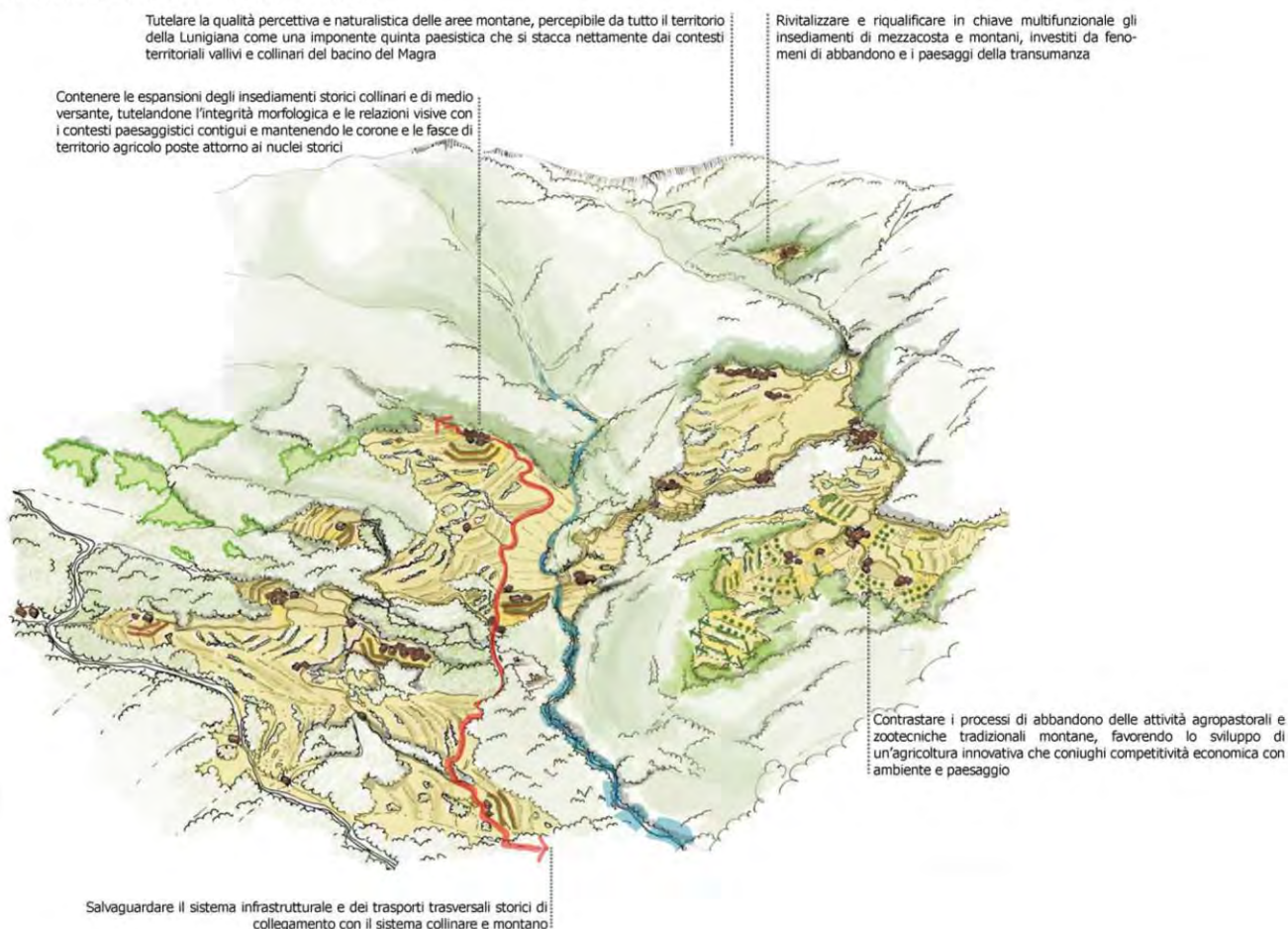
4: Vista di Fornovolasco (foto di P. Pierotti, Archivio Pierotti Ulivieri).

Il PIT individua quali elementi fondamentali per uno sviluppo socio-economico sostenibile la conservazione e promozione «dei caratteri peculiari della identità sociale, culturale, manifatturiera, agricola e ambientale del territorio, dai quali dipende il valore del paesaggio toscano» [Regione Toscana 2014, Art. 1]. La conoscenza del territorio e dei suoi paesaggi diventa, quindi, un momento fondamentale e, a tal fine, il PIT include le cosiddette schede ambito di paesaggio (Lunigiana e Garfagnana coincidono rispettivamente con le schede n.1 e n.3) composte da: un sintetico profilo introduttivo dell'ambito; una descrizione interpretativa, arricchita da un'ampia raccolta di fonti storico-iconografiche; una sezione sulle invarianti strutturali, con una valutazione dei relativi valori e criticità; una interpretazione di sintesi, che contiene una ricognizione del patrimonio territoriale e paesaggistico e le relative criticità; una sezione di indirizzi per le politiche; e una sezione relativa alla disciplina d'uso, che integra la disciplina generale di piano, definendo obiettivi di qualità e direttive, espresse anche mediante le dibattute ma molto utili 'norme figurate' (fig. 5). Il territorio regionale è, inoltre, analizzato dal punto di vista delle relazioni visivo percettive, al fine di misurare «l'impatto delle trasformazioni nelle 'immagini' della Toscana caratteristiche di diverse forme di fruizione/contemplazione del paesaggio» [Regione Toscana 2013].

Altro strumento cui i PSI di Lunigiana e Garfagnana fanno riferimento, è la Strategia Nazionale Aree Interne, espressione che si riferisce a un'organizzazione spaziale che caratterizza la maggior parte del territorio italiano, «fondata su 'centri minori', spesso di piccole dimensioni, che in molti casi sono in grado di garantire ai residenti soltanto una limitata accessibilità ai servizi essenziali» [Comitato Tecnico Aree Interne 2014, 8]. La SNAI,



**Tutelare e salvaguardare i rilievi montani per i valori idrogeologici, naturalistici, storico-culturali e scenici che rappresentano e contenere i processi di abbandono delle zone montane e collinari**



5: Estratto delle Norme figurate del PIT per l'ambito della Lunigiana (PIT 2014, Scheda ambito di paesaggio n. 1, p. 60).

quindi, affronta la sfida del ripopolamento di queste aree e dei loro centri, individuando quali 'precondizioni' l'adeguamento dei servizi essenziali, ovvero scuola, sanità e mobilità. I territori compresi nelle unioni dei comuni della Garfagnana e della Lunigiana sono interessati da uno dei progetti pilota della SNAI [Area Interna Garfagnana-Lunigiana 2018] in quanto ricchi di valori ambientali, culturali e sociali, ma con nuclei e borghi storici lontani dai poli di servizi ed in forte declino demografico.

In questo quadro di riferimento, costituito da solide basi conoscitive e fondamenti altamente propositivi, verifichiamo le modalità attuative delle strategie definite dirette alla tutela e alla valorizzazione del patrimonio storico-architettonico e paesaggistico.

### **3. Riflessioni critiche su modalità attuative degli strumenti di pianificazione e programmazione**

Le cosiddette 'aree interne' del nostro paese sono state soggette, a partire dagli anni '60 e '70, a un progressivo spopolamento legato all'allontanamento dai modelli di vita rurale a favore di quelli urbani, implicando la perdita delle forme di economia qui praticate che garantivano la resilienza di quegli ecosistemi. Considerando che 'la resilienza del gruppo

DENISE ULIVIERI, STEFANIA LANDI

sociale coincide di regola con la resilienza dell'edificato' e quindi 'non si può affrontare il secondo problema senza tenere conto del primo' [Pierotti 2016], trasferiamo la verifica della resilienza sul comportamento dell'edificato vernacolare in aree ad elevata sismicità.

Il documento di strategia dell'Area interna Garfagnana-Lunigiana rimanda, giustamente, alla costituzione di un database per la classificazione delle situazioni di rischio, quale passaggio indispensabile verso 'la definizione di interventi puntuali di consolidamento preventivo'. Lo stesso documento, però, nel quadro dell'analisi delle vulnerabilità e criticità, segnala come a rischio quelle frazioni in cui 'il patrimonio edilizio è ancora per oltre il 38% costituito da fabbricati edificati prima del 1919 e ben il 14% in stato mediocre o pessimo'. Nel documento si presume, quindi, impropriamente, che l'edificato storico costruito prima del 1919 – peraltro sopravvissuto al rovinoso terremoto del 1920 e a quello più recente del 2013 – in quanto 'vecchio' sia potenzialmente a rischio, mentre il 'nuovo', all'opposto, sicuro. Qui è implicito un inconveniente di non poco conto: la dissimmetria che si è creata negli ultimi decenni fra la grande fiducia nella capacità di progettare il nuovo e il decadere progressivo della cultura della manutenzione e recupero.

D'altro canto, tale edificato è un elemento sostanziale del 'Patrimonio Territoriale', definito dalla LR 64/2015 come «il bene comune che rappresenta l'identità collettiva regionale e risorsa per la produzione di ricchezza per la comunità» [LR 65/2014, Art. 3] e che, come tale, dovrebbe essere tutelato e valorizzato. Va, però, tenuto conto che l'edificato vernacolare è costituito di elementi unici, irripetibili e irregolari, per i quali è impossibile individuare criteri di intervento sempre validi e comunque applicabili: qualsiasi intervento di recupero, richiamato anche negli strumenti di pianificazione, deve quindi partire dall'edificio [Coïsson 2019].

Le strategie per la riqualificazione del sistema insediativo del PSI della Garfagnana [Unione Comuni Garfagnana 2018, Art. 28] tengono conto della sua articolata struttura insediativa e per questo includono azioni diversificate: per i centri storici maggiori, si prevede che la salvaguardia dei caratteri originari si coniughi con la conservazione di importanti funzioni urbane, tali da preservare la loro centralità; per i nuclei storici, si prevede che il consolidamento del ruolo di presidi abitati si integri con la tutela delle relazioni morfologiche, percettive e funzionali con i contesti paesaggistici ed ambientali; per le emergenze storico architettoniche, si prevede che i progetti di recupero conservativo siano accompagnati da un organico programma di valorizzazione turistica; per gli insediamenti diffusi di origine rurale, si prevede che il contrasto dei processi di abbandono sia supportato da una strategia di sviluppo delle risorse e attività agricole, fondata anche sull'integrazione dell'ospitalità turistica.

Scende a un livello di maggior dettaglio il PSI della Lunigiana, dimostrando grande attenzione verso l'edificato storico con le sue 'Disposizioni applicative' [Unione Montana Comuni Lunigiana 2019b, 20-21; Unione Montana Comuni Lunigiana 2019c, 49-61] che prevedono per i 'Centri storici', la realizzazione di un dettagliato rilievo urbanistico finalizzato, oltre che ad individuare tessuti urbani e tipologie edilizie, anche a registrare il valore e lo stato di conservazione degli edifici «al fine di assicurare le massime potenzialità di riuso del patrimonio edilizio esistente, compatibilmente con l'esigenza di garantire la rigorosa tutela dei valori architettonici espressi nell'edilizia specialistica e in quella di base» [Caniggia, Maffei 2008]. Per gli 'Agglomerati di impianto storico' e per i 'Singoli edifici di impianto storico' è, prevista una loro ricognizione ed identificazione, allo scopo di guidare mirati interventi edilizi compatibili con i valori storico-architettonici riconosciuti [Unione Montana Comuni Lunigiana (2019d), 266-268]. Va ricordato, infine, che l'Unione Montana Comuni Lunigiana ha ottenuto un finanziamento regionale per uno studio di fattibilità per la redazione di un progetto di

paesaggio, strumento di attuazione del PIT, volto a dare concreta attuazione agli obiettivi di qualità dell'ambito [Regione Toscana 2014, Art. 34].

Emerge, quindi, come alla scala locale debba seguire quella più dettagliata, basata su dati ricavati dall'edificato esistente, al fine di conoscerlo e recuperarlo opportunamente (fig.5). Al contrario, il frequente nesso causa/effetto (edificio storico, quindi, ad alto rischio sismico) che sviluppa un procedimento deterministico che si conclude con la definizione di una regola generale, mal si attaglia all'edificato vernacolare. Un risveglio epistemologico su questi temi non è più evitabile.

La frequente mancanza di fondi per una approfondita analisi e un corretto recupero del patrimonio vernacolare, unito alla mancanza di una normativa specifica per tali interventi, ha fatto sì che le legittime esigenze di adeguamento da parte degli abitanti si siano troppo spesso tradotte in trasformazioni incongrue, spesso irreversibili, che stanno cancellando consistenti parti di questo patrimonio – di cui, peraltro, flessibilità e adattabilità sono forse le principali caratteristiche. Sarebbero, quindi, necessari investimenti pubblici e una normativa dedicata, che orienti l'approccio all'intervento e guidi lo studio delle soluzioni più adatte – soprattutto in relazione ai necessari interventi di adeguamento sismico ed energetico – sottolineando lo sforzo specifico che questo edificato richiede: ovvero quello di trovare soluzioni tecniche e formali caso per caso, a partire dal singolo manufatto.

## Conclusioni

Per far sì che gli enti preposti investano e spingano per un nuovo approccio normativo, è necessaria una maggiore legittimazione di questo patrimonio, ovvero il riconoscimento del suo valore (storico, culturale, sociale) da parte della popolazione nella sua interezza, iniziando – in ambito normativo, politico, scientifico, divulgativo – col cambiare terminologia, ovvero, non usando più il termine 'minore', in cui è implicito un giudizio di valore preconconcetto che non è accettabile in termini storici. Il ricorso a una terminologia piuttosto che a un'altra non è mai innocuo o indolore.

Inoltre, dato che il patrimonio vernacolare è parte integrante del suo contesto territoriale – da cui dipende e da cui è influenzato – a maggiori investimenti per il suo restauro, nonché per la sua manutenzione, dovrebbero essere associati investimenti per la cura e manutenzione dei contesti urbani e paesaggistici, dovrebbe essere affrontato il tema della conciliazione tra la fruizione turistica e la vita quotidiana degli abitanti e, facendo un salto di scala, dovrebbe essere garantita la sicurezza del territorio attraverso il costante monitoraggio idrogeologico e delle infrastrutture. È sì opportuno ragionare su nuovi strumenti normativi e forme di finanziamento per il suo recupero 'fisico', ma per far sì che tale recupero assuma un senso e tale patrimonio torni ed essere vissuto, tale recupero 'fisico' deve rientrare in una strategia complessiva di gestione del territorio.

Questa sfida è stata recepita dalla Strategia nazionale 'Aree interne' e, nelle aree di studio, dagli strumenti di pianificazione vigenti, che si distinguono per la grande attenzione data al patrimonio abitativo storico sia nelle parti conoscitive che propositive. Ciò nonostante, affinché tali indicazioni si traducano in interventi concreti, è auspicabile una maggiore guida (normativa) e i necessari mezzi (finanziari) per gestire al meglio le trasformazioni e favorire l'uso di questo unico patrimonio edilizio.

## Bibliografia

AREA INTERNA GARFAGNANA-LUNIGIANA (2018). Strategia d'area.  
CACIAGLI, G. (1979). *La Lunigiana e i suoi borghi in galleria*, Firenze, Giorgi & Gambi.

DENISE ULIVIERI, STEFANIA LANDI

- CANIGGIA, G., MAFFEI, G.L. (2008). *Lettura dell'edilizia di base*, Alinea Editrice.
- FERRIGNI, F. et al. (2005). *Ancient Building and Earthquakes. The local seismic Culture Approach: Principles, Methods, Potentialities*, Bari, Edipuglia.
- COÏSSON, E. (2019). *Riduzione del rischio sismico negli edifici storici in muratura. Aggiornato alle NTC 2018 e Circolare esplicativa n. 7/2019*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli Editore.
- COLUCCI, A., COTTINO, P. (2015). *Resilienza tra territorio e comunità*, «Quaderni dell'Osservatorio», n. 21.
- COMITATO TECNICO AREE INTERNE (2014). *Accordo di Partenariato 2014-2020. Strategia Nazionale per le Aree interne: definizione, obiettivi, strumenti e governance*.
- CONSIGLIO D'EUROPA (2000). *Convenzione europea del paesaggio*, in *Resilience and the Behaviour of Large-Scale Systems*, a cura di Gunderson L., L. J. Pritchard, Washington DC, Island Press.
- ICOMOS (1999). *Charter of the Built Vernacular Heritage*.
- LANDI S. (2014). *Historical centers in Sabine, Italy. Links between architecture and environment*, in *Vernacular Architecture. Towards a Sustainable future*, a cura di C. Mileto, F. Vegas, L. García Soriano, V. Cristini, Londra, Taylor & Francis Group, pp. 419-424.
- LR 65/2014 *Norme per il governo del territorio*.
- OLIVER, O. (1997). *Encyclopedia of Vernacular Architecture of the World*. Vol. I, Cambridge, Cambridge University Press.
- PIEROTTI, P., ULIVIERI, D. (2001). *Culture sismiche locali*, Pisa, Edizioni Plus.
- PIEROTTI, P., ULIVIERI, D. (2014). *Valtiberina Toscana Paradigmi di sismografia storica applicata*, Pisa, Pisa University Press.
- PIEROTTI, P. (2003). *Manual of Historical Seismography*, Pisa, Edizioni Plus.
- PIEROTTI, P. (2016). *Sismografia storica. Regole di carta, regole di pietra: la loro applicabilità professionale*, Roma, EPC Editore.
- REGIONE TOSCANA (2014). *PIT Piano di Indirizzo Territoriale con valenza di Piano Paesaggistico*.
- REGIONE TOSCANA (s.d.). *Integrazione paesaggistica del Piano di Indirizzo Territoriale regionale, Relazione generale del Piano Paesaggistico*, p. 20.
- SIMONELLI, S. (2016). *Il borgo di Bibola in Lunigiana: analisi conoscitiva e proposta di recupero e riqualificazione*, Tesi di laurea, Università di Pisa.
- ULIVIERI, D., LANDI, S. (2019). *Vernacular architecture and local seismic cultures in tuscany*, in *Small Town Conference 2019 'I centri minori... da problema a risorsa. Strategie sostenibili per la valorizzazione del patrimonio edilizio, paesaggistico e culturale nelle aree interne* (Atti del convegno) a cura di P. Fiore, E. D'Andria, Milano, Franco Angeli, pp. 513-522.
- UNIONE MONTANA COMUNI LUNIGIANA (2019a). *Piano Strutturale Intercomunale. Quadro Propositivo, QP.5 Relazione illustrativa*.
- UNIONE MONTANA COMUNI LUNIGIANA (2019b). *Piano Strutturale Intercomunale. Quadro Propositivo, QP.4 Disciplina Generale di piano*.
- UNIONE MONTANA COMUNI LUNIGIANA (2019c). *Piano Strutturale Intercomunale. Quadro Propositivo, QP.4a Allegati alla Disciplina generale di Piano - Schede di Norma, Atlante delle Invarianti strutturali*.
- UNIONE MONTANA COMUNI LUNIGIANA (2019d). *Piano Strutturale Intercomunale. Quadro Propositivo, QP.4b Allegati alla Disciplina generale di Piano - Schede Norma, Atlante delle strategie di livello comunale*.
- UNIONE COMUNI GARFAGNANA (2018). *Piano Strutturale Intercomunale. Doc.4 – Relazione generale*.
- UNIONE COMUNI GARFAGNANA (2018). *Piano Strutturale Intercomunale. Doc.5 – Disciplina del piano*.

## ***Approfondimenti storico-architettonici per la caratterizzazione dell'edificato urbano e il restauro in zona sismica***

*Historical-architectural insights for the characterization of the urban building and the conservation in seismic area*

**ADALGISA DONATELLI**

Sapienza Università di Roma

### **Abstract**

*Nell'attività di ricostruzione post sismica dei centri minori in Abruzzo, la conoscenza storico-architettonica dell'edificato non risulta esaustiva, con pesanti ricadute nella progettazione in cui, in genere, prevalgono esigenze strutturali, a scapito di quelle conservative. La scarsa documentazione storica ha purtroppo favorito tale condizione. Il contributo intende illustrare, attraverso alcuni esempi, le potenzialità di un approfondimento storico-architettonico condotto con strumenti derivati dallo studio del singolo edificio e adattati alla scala urbana, concorrendo, così, a una maggiore consapevolezza nelle scelte di intervento.*

*In the post-seismic reconstruction of the small centres in Abruzzo, the historical-architectural knowledge of the building is not exhaustive, with heavy repercussions in the design in which, in general, structural needs prevail, at the expense of conservative ones. The poor historical documentation has unfortunately favored this condition. The contribution aims to illustrate, through some examples, the potential of a historical-architectural study conducted with tools derived from the study of the individual building and adapted to the urban scale, thus contributing to a greater awareness in the choices of intervention.*

### **Keywords**

Centri storici minori, conoscenza, restauro in zona sismica.

*Historic little town, knowledge, conservation in seismic area.*

### **Introduzione**

L'ormai noto 'percorso di conoscenza', che le *Linee Guida per la valutazione e riduzione del rischio sismico del patrimonio culturale* propongono per gli edifici vincolati, rappresenta un esplicito riconoscimento del ruolo determinante degli strumenti conoscitivi in uso nel restauro per le valutazioni di taglio analitico impiegate nel progetto di consolidamento. Il quadro legislativo in materia del costruito storico in zona sismica, inoltre, indirizza verso modalità e tecniche di rinforzo il più possibile 'compatibili' con i caratteri costruttivi dell'architettura, nell'intento di perseguire interventi 'migliorativi' del comportamento strutturale e nello stesso tempo rispettosi delle valenze storiche e architettoniche del patrimonio. Questo approccio appare delineato dalla normativa per il singolo edificio, mentre non risulta esattamente esplicitato alla scala del tessuto urbano ricadente in zona sismica, che pure è connotato da qualità storiche e architettoniche, con problematiche specifiche connesse alla natura delle trasformazioni avvenute nel tempo, generalmente riconducibili a episodi di accrescimenti successivi.

In particolare, per esempio, nell'attività di 'ricostruzione' del patrimonio diffuso danneggiato dal sisma aquilano, analizzando metodi e procedure messe in campo per la gestione dei





1: A sinistra vista panoramica e planimetria catastale di Castelvechio Calvisio; a destra i resti e lo stralcio planimetrico (1:5000) di Frattura Vecchia.

progetti di intervento, non risulta esaustiva e convincente la fase di conoscenza dedicata agli 'aggregati' che costituiscono i centri storici, con ricadute nella progettazione in cui, ad oggi, si riscontra il prevalere di esigenze strutturali, rispetto, viceversa, a un auspicato contemperamento fra sicurezza statica e conservazione [Donatelli 2017].

L'applicazione di metodologie di analisi proprie del singolo edificio e messe in campo per la caratterizzazione dei tessuti urbani in zona sismica, spesso privi di documentazione storica, si ritiene possa controllare in modo più efficace le scelte di intervento, conseguendo un maggiore equilibrio fra le istanze della conservazione e le necessità strutturali. In tal senso, il contributo, attraverso una esemplificazione relativa a due centri minori dell'Aquilano (Abruzzo) – Castelvechio Calvisio e Frattura Vecchia – entrambi colpiti da eventi sismici, intende illustrare, a partire dai risultati di alcuni studi storico-architettonici condotti alla scala urbana, la relativa potenzialità rispetto al riconoscimento delle fasi costruttive degli abitati, alla conseguente e più appropriata interpretazione dei danni subiti a causa dei terremoti e ai criteri auspicati nell'attività di ricostruzione postsisma.

### 1. La storia attraverso i (non) documenti, gli studi tematici e gli eventi sismici: i casi di Castelvechio Calvisio e Frattura Vecchia (L'Aquila)

Castelvechio Calvisio (1050 m s.l.m.), disposto alle pendici del Gran Sasso, e Frattura Vecchia (1260 m s.l.m.), su un versante del gruppo di monte Genzana, nei pressi di Scanno, sono due insediamenti montani abruzzesi di origine medievale, entrambi caratterizzati da una vicenda storica in cui i terremoti hanno ricoperto un ruolo significativo, ma con ricadute molto differenti (fig. 1).

Il primo, infatti, non ha registrato gravi danneggiamenti nel corso della propria storia sismica, mantenendo sostanzialmente integro il tessuto urbano del nucleo antico; il secondo, invece,

è stato profondamente colpito dalle scosse telluriche del 1915, abbandonato e delocalizzato più a valle in un nuovo insediamento, denominato Frattura Nuova.

Castelvecchio Calvisio presenta una configurazione urbana di forma pressoché ovale, delimitata da case-mura, con l'edificato distribuito lungo una serie di direttrici ortogonali a un asse principale centrale (percorso matrice, Via Borghi Archi Romani), corrispondente alla linea di crinale, con orientamento nord ovest-sud est. Sul versante sud-ovest, a ridosso del borgo antico, si attesta un'area edificata, evidentemente frutto di un'espansione, costituita da edifici generalmente sviluppati su un piano e disposti secondo le curve di livello. I fabbricati ricompresi nell'ovale hanno tutti la cantina al piano seminterrato e vani singoli nei livelli fuori terra; sono riconducibili all'aggregazione di cellule base quasi sempre di forma quadrata (di lato pari a circa 6 m) con copertura a doppia falda oppure a falda inclinata, sviluppate perlopiù su tre piani (alcune su due e quattro). La particolarità dei collegamenti verticali esterni, a profferlo o in muratura, e la diversa disposizione delle scale interne, sempre in muratura, costituiscono le principali varianti alla tipologia edilizia di base [Bartolomucci, Donatelli 2012]. Accurati studi di natura storico-architettonica, condotti alla scala urbana, hanno consentito di acquisire, in aggiunta ai caratteri tipologici, aspetti morfologici, costruttivi e materici dell'abitato, rivelatisi utili, grazie a un serrato confronto con la documentazione storica, all'identificazione delle trasformazioni significative che il centro ha avuto nel corso del tempo [Fiorani 2015; Zulli 2015].

Le carte di archivio relative a Castelvecchio Calvisio sono limitate ad alcuni catasti sette-ottocenteschi (1749 – *catasto onciario*, 1815 – *catasto napoleonico*, 1877 – *catasto dei fabbricati*, 1950 ca. – *nuovo catasto edilizio urbano*) e non vi è alcuna traccia di rappresentazioni, disegni, descrizioni architettoniche dell'abitato [Zulli 2015, 29]. Alcuni studiosi ritengono che l'insediamento sia stato fondato nel XII secolo, durante il consolidamento della proprietà feudale della Baronìa di Carapelle [Cialone, Cifani 2002]; altri credono che l'origine sia da attestarsi al XIII secolo; due documenti, del 1181 e del 1223, fanno riferimento alla città esistente ed è probabile che la fase edificatoria si sia protratta durante questo periodo di quarant'anni [Fiorani 2015, 4].

Alcune considerazioni di natura geometrico-proporzionale, per esempio, hanno evidenziato il carattere unitario del borgo antico: la forma ovoidale scaturisce dall'intersezione di tre ellissi con il medesimo asse maggiore, corrispondente al percorso matrice, e quello minore di volta in volta posizionato lungo una delle strade ortogonali; le direzionalità dei muri assecondano l'orografia del contesto; le unità di misura prevalenti riscontrate al piano terra dell'abitato – il piede romano quasi ovunque e quello normanno localizzato nella zona terminale, a sud-est, dove le cellule assumono una forma rettangolare – rimandano a un ambito cronologico medievale; la scansione ritmica degli aggregati, come già detto distribuiti lungo le strade ortogonali all'asse longitudinale di Via Borghi Archi Romani, denota una genesi organica e con minime varianti dovute all'orografia del sito e forse a esigenze funzionali [Zulli 2013].

Da un confronto morfologico del tessuto urbano, istituito con altri centri storici minori dell'Aquilano caratterizzati da una configurazione pressoché ovoidale e databili, almeno nell'assetto tuttora riconoscibile dei nuclei antichi, fra XI e XII secolo, emergono affinità, ma anche differenze, che ribadiscono l'origine di fondazione di Castelvecchio Calvisio. Santo Stefano di Sessanio (1260 m s.l.m), per esempio, poco distante e di cui la prima notizia risale al 1192 [Antinori 1971, 127], è anch'esso un insediamento montano fortificato, che pur tracciando, nell'insieme, una forma quasi ellittica, si sviluppa, diversamente da Castelvecchio, intorno a una torre cilindrica merlata disposta sul punto più alto, assecondando le curve di livello [Continenza 1996]. La vicina Carapelle Calvisio (885 m

ADALGISA DONATELLI



2: Esempi di indagini tematiche. In alto planimetrie dei borghi antichi di Santo Stefano di Sessanio (a sinistra) e di Corfinio (a destra, Staffa 1997, 174); si nota, per entrambi, una simile configurazione ovoidale con Castelvechio Calvisio, mentre, solo con Corfinio, si riscontra un'affinità anche nel tessuto urbano. In basso le tipologie di apparecchi murari osservati sull'abitato di Castelvechio Calvisio.

s.l.m.), citata come feudo nel 1185 [Antinori 1971, 127], presenta anch'essa una conformazione parzialmente ovoidale, ma con il tessuto sviluppato 'a spirale' lungo le curve di livello. Infine, Corfinio (346 m s.l.m.), disposto nella Valle Peligna, è qualificato da una regolarità nella struttura urbana molto simile a Castelvechio Calvisio, pur trattandosi di un insediamento di valle di origine romana e poi rifondato, a partire dal IX secolo, sotto forma di planimetria medievale [Staffa 1997, 173-174].

Se le analisi geometriche e comparative della struttura urbana hanno avvalorato, per Castelvechio Calvisio, l'ipotesi di un borgo unitario di fondazione medievale, l'osservazione degli elementi costruttivi, insieme con considerazioni di natura tipologica e architettonica, hanno consentito di coglierne le trasformazioni, seppure contenute, che il nucleo antico ha avuto nel corso del tempo [Zordan *et al.* 2002, 53-165]. In particolare, l'analisi degli apparecchi murari ha evidenziato, ai piani primo e secondo degli edifici, una muratura in bozze di pietra calcarea allettate con malta a base di calce e poste in opera secondo ricorsi quasi regolari. Ai livelli terzo e quarto, di evidente sopraelevazione, si osserva un'apparecchiatura, sempre in pietra calcarea, costituita da bozze di dimensioni mediamente più piccole, disposte senza orizzontamenti e con la presenza sporadica di frammenti di laterizio. Infine, una muratura in pietrame calcareo con ricorsi in laterizio caratterizza alcune pareti, evidentemente frutto di ricostruzioni sette-ottocentesche, successive al terremoto del 1706. Anche i differenti tipi di orizzontamenti, impalcati lignei a doppia orditura, volte di mattoni in foglio e solai in putrelle e voltine, connotano i primi, i secoli XII-XIV, i secondi, un intervallo temporale fra il XV e il XVIII secolo e infine, i terzi, il XIX secolo (fig. 2).

La lettura interconnessa di queste acquisizioni 'tematiche' con le carte di archivio ha consentito di identificare un processo di costruzione scandito dagli eventi sismici più significativi che hanno colpito l'Aquilano. Una prima fase di edificazione (XII secolo-1349,



terremoto Italia centrale), dunque, caratterizza in modo compatto il nucleo antico, con edifici che si sviluppano prevalentemente fino a due o tre livelli fuori terra; segue una modifica di alcune cellule edilizie che vengono sopraelevate e una prima espansione del sistema difensivo a ridosso del circuito murario (1349-1461, terremoto aquilano). Fra il 1461 e il violento terremoto del 1703 che colpì L'Aquila e dintorni si amplia il sistema difensivo sul versante meridionale, costituito da mura di cinta, porte di accesso e torre circolare, mentre nel nucleo antico avvengono prime rifusioni in palazzetti nobiliari riconoscibili, inoltre, dal linguaggio architettonico dei vani e dai sistemi voltati. Dopo il terremoto settecentesco, fino a inizio Novecento, si attiva l'ampliamento della fascia urbana meridionale con la costruzione di stalle e vani di servizio; nel nucleo antico vengono introdotti presidi come catene, speroni, ringrossi murari, muri a scarpa e archi di contrasto. Infine, dagli inizi del XX secolo l'espansione interessa la zona nord-est, mentre all'interno del borgo vengono introdotti, dopo il terremoto del 1915, rinforzi con materiali e tecniche moderni (catene metalliche e camicie di calcestruzzo sulle pareti esterne) [Zulli 2015, 32-33].

Se per Castelvecchio Calvisio la struttura urbana e l'architettura dell'edificio, fortemente connotate, hanno favorito, anche in assenza di una rilevante documentazione storica, studi tematici in grado di risalire alle principali fasi di trasformazione, per l'abitato di Frattura Vecchia, di cui oggi restano solo alcuni lacerti murari del nucleo originario, l'approfondimento storico-architettonico ha potuto riguardare solo l'edificio poco più a valle, di evidente espansione, e comunque abbandonato, come già detto, dopo il violento terremoto del 1915. Infatti, a seguito del sisma di Avezzano, a circa 500 m dal borgo antico, furono realizzate baracche di legno temporanee, poi, a un chilometro e mezzo più a valle, fu costruito, su iniziativa del governo fascista, il nuovo abitato di Frattura, eretto fra il 1932 e il 1940<sup>1</sup>. La vicenda novecentesca di abbandono e costruzione del nuovo insediamento è descritta da numerosi documenti e foto d'epoca conservati nel Museo Diocesano del paese, le origini e le trasformazioni dell'edificio antico, invece, sono avvolte nell'incertezza, ad oggi poco indagate e comunque scarsamente documentate.

Il primo riferimento storico relativo a Frattura risale al 1094, citata come *castrum* donato da Oderisio di Sangro all'abbazia di Montecassino, così come al XII secolo sembra risalire la fondazione della chiesa parrocchiale di San Nicola di Bari di cui oggi resta un lacerto del campanile [Galante, Costantini 2015, 9-16]. La denominazione *castrum* sembrerebbe identificare un insediamento fortificato, ma nessuna traccia di mura difensive, torri o castelli oggi risulta leggibile. Con l'ausilio di qualche foto scattata poco prima e subito dopo il terremoto del 1915, e osservando gli esigui resti del vecchio abitato, si comprende che gli edifici si disponevano secondo le direttrici anulari delle curve di livello del sito, intorno al punto più alto del pendio, dove sorgeva la chiesa parrocchiale. Lungo il circuito più esterno del nucleo antico si trovavano fabbricati piuttosto alti, sviluppati, a valle, su tre livelli fuori terra, riconducibili alla tipologia edilizia delle case contro monte [Ortolani 1961, 17] che, seguendo l'orografia del terreno, possono raggiungere altezze notevoli.

I fronti verso valle, poi, come mostrano alcune foto d'epoca, generalmente erano privi di vani di accesso, evidentemente aperti in quota, all'interno dell'abitato, e avevano finestre allineate e di contenute dimensioni, in special modo quelle del primo livello. Queste peculiarità del costruito rivelano il carattere difensivo che originariamente potrebbe aver qualificato l'insediamento iniziale (fig. 3).

<sup>1</sup> Frattura Nuova (frazione di Scanno), L'Aquila, Museo Diocesano, *Corpo Reale del Genio Civile. Ufficio di L'Aquila*, assegnazione delle baracche, 22 novembre 1922, carte sciolte non catalogate; *Comune di Scanno*, Ricostruzione dell'abitato di Frattura, 26 ottobre 1934, carte sciolte non catalogate.



3: Vista panoramica di Frattura Vecchia (versante meridionale) in una foto scattata immediatamente dopo il terremoto del 1915 (Michele D'Alessandro).

Ulteriore documentazione rinvenuta è costituita da un catasto onciario del 1743 e da diversi censimenti dell'abitato (il primo del 1447, l'ultimo poco prima del terremoto novecentesco) che mostrano una crescita della popolazione (contata in 'fuochi', nuclei familiari) fino al 1648, a cui seguì una rapida diminuzione, registrata nel 1669, dovuta a un incendio che nel 1660 danneggiò gravemente l'edificato, compresa la chiesa parrocchiale, e che causò numerose vittime [Galante, Costantini 2015, 57]. La struttura urbana di Frattura Vecchia, oggi ancora parzialmente integra e frutto di una evidente espansione, è costituita da cellule edilizie rettangolari accostate e in qualche caso isolate, disposte fra il circuito che delimita il sito antico e l'area immediatamente più a valle. L'irregolarità del tessuto è dovuta all'andamento curvilineo dei percorsi trasversali alle curve di livello, rispetto ai quali si distribuisce l'edificato. Questi fabbricati si sviluppano su due livelli fuori terra e solo occasionalmente raggiungono tre piani.

La caratterizzazione dell'abitato rimasto, in questo caso, è stata veicolata in special modo dall'osservazione delle tecniche costruttive. Gli apparecchi murari, indagati sia sui lacerti in altura sia su elevati più a valle, sono tutti in bozze calcaree allettate con malte di calce; si differenziano, oltre che per le dimensioni delle pietre e per la posa in opera (generalmente irregolare e con orizzontamenti solo in qualche edificio a valle), soprattutto per la presenza differenziata di scaglie calcaree e frammenti di laterizio nei giunti. Sugli elevati a valle, ma più a ridosso del sito di altura, si osservano una cospicua presenza di pezzetti di laterizio nelle murature e diversi radiciamenti lignei lungo le pareti. Queste caratteristiche rimandano a una prima espansione databile alla seconda metà del XVIII secolo, in concomitanza con una certa consapevolezza antisismica maturata dopo i gravosi eventi del 1703 e del 1706 [D'Antonio 2013, 112-172]. Gli edifici più distanti dal nucleo iniziale, con murature prive di laterizi, rinforzate con catene nello spessore murario e solai in putrelle metalliche e voltine in mattoni, risalgono a un secondo ampliamenti, fra la seconda metà dell'Ottocento e i primissimi anni del Novecento, quando fu realizzata la fontana<sup>2</sup> (fig. 4).

<sup>2</sup> Frattura Nuova (fraz. di Scanno), L'Aquila, Museo Diocesano, Sottoprefettura di Sulmona. Ufficio amministrativo, costruzione di una fontana nella frazione Frattura: disegni di progetto, 26 agosto 1904, carte sciolte non catalogate.





4: Dettagli costruttivi osservati sull'abitato di Frattura Vecchia. Radiciamenti lignei (a sinistra) e catene metalliche (a destra) disposti lungo le pareti.

Dalle considerazioni di natura morfologica del tessuto urbano, dai caratteri costruttivi osservati e dalla documentazione, seppure esigua, rinvenuta, è stato dunque possibile, anche per Frattura Vecchia, risalire alle vicende costruttive, e orientare le conoscenze acquisite verso una lettura appropriata dei danni e delle vulnerabilità osservate, in vista di futuri interventi.

## 2. Verso un'interpretazione di danni e vulnerabilità per il restauro in zona sismica

Le fasi di trasformazione di Castelvecchio Calvisio evidenziano una buona risposta complessiva dell'edificato nei confronti dell'azione sismica, complici la posizione su un dosso calcareo dalle proprietà geologiche omogenee e resistenti, la configurazione regolare e coesa del nucleo antico, la presenza di qualità costruttive (angolate ben ammorsate ai muri di pertinenza, apparecchi murari coesi, stipiti e architravi connessi alle murature) e presidi 'tradizionali' (archi di contrasto, speroni, incatenamenti) efficaci nel contrastare le scosse telluriche.

I danni causati dal terremoto del 2009 sono profondamente connaturati ai caratteri morfologici e costruttivi dell'abitato. I meccanismi di ribaltamento delle strutture in elevato si osservano, infatti, in corrispondenza delle pareti trasversali esterne e di chiusura degli aggregati, libere di ruotare evidentemente per l'inefficacia o l'assenza di opportuni collegamenti ai muri di spina. Alcuni fronti su strada, frutto delle sopraelevazioni tre-quattrocentesche, sono interessati anch'essi da un incipiente rotazione, poiché di fatto separate dai setti trasversali che dividono le cellule edilizie; questa discontinuità si riconosce dai cantonali in conci squadrati che chiudono i muri interni e a cui si accostano, senza ammorsature, le facciate degli edifici, esibendo così una vulnerabilità intrinseca che pur necessitando di un presidio, sarebbe importante garantirne la leggibilità stratigrafica. Infine, solai lignei e volte in foglio sono nella maggior parte dei casi danneggiati poiché privi di opportune connessioni ai muri e soprattutto perché da lungo tempo privi di manutenzione.

I crolli estesi che hanno interessato il nucleo antico di Frattura Vecchia furono dovuti alle scarse caratteristiche geologiche del sito che amplificarono le oscillazioni telluriche del terremoto di Avezzano [De Magistris 1915, 7-15; Galadini 2016, 79-84]. Alcune foto scattate subito dopo il 1915 lasciano intravedere, in realtà, ancora una certa consistenza dell'abitato, soprattutto sul versante meridionale, dove solo alcuni fronti, particolarmente sveltanti, appaiono diruti. Evidentemente la condizione di abbandono in cui furono lasciati gli edifici ne favorì, col passare del tempo, la progressiva totale rovina.



*5: Esempi di vulnerabilità osservate sugli elevati di Castelvechio Calvisio (a sinistra) e di Frattura Vecchia (a destra).*

Anche nella parte di espansione, leggibile almeno nelle strutture verticali, si riscontrano condizioni di danno che derivano dai caratteri morfologici e costruttivi dell'abitato. Diversi fabbricati, come già detto, sono costituiti da unità rettangolari accostate, rivelando discontinuità fra i muri che delimitano ogni cellula e innescandone così incipienti rotazioni. Questi meccanismi sono stati inoltre favoriti dall'inefficacia delle connessioni dei solai lignei, ad oggi tutti crollati. Non si registra, invece, una particolare carenza negli apparecchi murari nei confronti dell'azione sismica, evidentemente per una discreta consistenza delle malte di allettamento e per un adeguata posa in opera delle pietre, nonostante la relativa irregolarità di pezzatura (fig. 5).

Le considerazioni sinteticamente tratteggiate per i due abitati possono dunque orientare verso scelte di intervento in grado di controllare le richieste strutturali insieme con le esigenze della conservazione, delineando un processo utile sia a livello di pianificazione urbana sia come istruttoria per la fase di progetto alla scala architettonica.

## **Conclusioni**

Un'analisi del tessuto edilizio condotta con strumenti di conoscenza derivati dallo studio del singolo edificio e opportunamente adattati alla scala urbana, come, ad esempio, l'analisi sistematica di disallineamenti e spessori delle pareti, lo studio geometrico-proporzionale in pianta e in alzato, il confronto morfologico fra insediamenti simili, l'osservazione degli apparecchi murari e dei dettagli costruttivi, si ritiene possa contribuire ad avvalorare la conoscenza dell'edificato, soprattutto nei casi in cui risulta esigua la documentazione storica. Una rappresentazione su 'carte tematiche' di queste informazioni e una relativa lettura interconnessa con gli aspetti storiografici, renderebbero più comprensibile la storia costruttiva

dell'edificato, indirizzando verso una maggiore consapevolezza dell'articolazione diacronica degli abitati urbani, e, come già detto, verso scelte di intervento più rispettose dei caratteri identitari.

### Bibliografia

- ANTINORI, A.L. (1971). *Annali degli Abruzzi*, Bologna, Forni, vol. VIII.
- BARTOLOMUCCI, C., DONATELLI, A. (2012). *La conservazione nei centri storici minori abruzzesi colpiti dal sisma del 2009: esigenze di riuso e questioni di conservazione*, in *La conservazione del patrimonio architettonico all'aperto: superfici, strutture, finiture, contesti*, a cura di G. Biscontin, G. Driussi, Marghera-Venezia, Edizioni Arcadia Ricerche, pp. 101-111.
- CIALONE, G., CIFANI, G. (2002). *La Baronìa di Carapelle*, in *Le terre della Baronìa: repertorio ed analisi di vulnerabilità delle chiese dei comuni di Barisciano, Calascio, Castel del Monte, Carapelle Calvisio, Castelvechio Calvisio, S. Stefano di Sessanio*, a cura di G. Cialone, G. Cifani, L'Aquila, One Group, pp. 21-34.
- CONTINENZA, R. (1996). *Il progetto in tessuti urbani consolidati. Riflessioni su due diverse metodologie di approccio al tema*, in *Centri antichi minori d'Abruzzo. Recupero e valorizzazione*, a cura di S. Bonamico, G. Tamburini, Roma, Gangemi, pp. 365-378.
- D'ANTONIO, M. (2013). *Ita terraemotus damna impedire: note sulle tecniche antisismiche storiche in Abruzzo*, Pescara, Carsa.
- DE MAGISTRIS, L. F. (1915). *Il paese colpito dal terremoto marsicano*, in «Rivista Abruzzese di Scienze, Lettere ed Arti», VI, pp. 296-323.
- DONATELLI, A. (2017). *Ricostruzione post sismica e restauro nei centri storici minori dell'aquilano: considerazioni su un'auspicata 'contaminazione'*, in *Le nuove frontiere del restauro. Trasferimenti, Contaminazioni, Ibridazioni*, a cura di G. Biscontin, G. Driussi, Marghera-Venezia, Edizioni Arcadia Ricerche, pp. 389-400.
- FIORANI, D. (2015). *Castelvechio Calvisio: the global meaning of a case-study*, in *Construction/Reconstruction. Small historic centres conservation in the midst of change*, a cura di R. Crisan, D. Fiorani, L. Kealy, S.F. Musso, Hasselt (Belgium), EAAE, pp. 3-22.
- GALADINI, F. (2016). *Urgenza geologica e spinte sociali nelle delocalizzazioni del XX secolo in Abruzzo*, in *Marsica 1915-L'Aquila 2009. Un secolo di ricostruzioni*, a cura di F. Galadini, C. Varagnoli, Roma, Gangemi, pp. 69-114.
- GALANTE, I., COSTANTINI, D. (2015). *Frattura. Il viaggio della Memoria*, Tipografia La Moderna, Sulmona.
- ORTOLANI, M. (1961). *La casa rurale negli Abruzzi*, L.S. Olschki, Firenze.
- STAFFA, A.R. (1997). *Città antiche d'Abruzzo. Dalle origini alla crisi tardoromana*, in «Buletto della Commissione Archeologica Comunale di Roma», n. 98, pp. 163-214.
- ZORDAN, L. et al. (2002). *La casa in pietra calcarea. Modalità costruttive e processi evolutivi: il caso di Castelvechio Calvisio*, in L. Zardon, *Le tradizioni del costruire della casa in pietra: materiali, tecniche, modelli e sperimentazioni*, L'Aquila, Gruppo Tipografico Editoriale, pp. 53-165.
- ZULLI, S. (2013). *Restauro e valorizzazione del centro abitato di Castelvechio Calvisio*, tesi di laurea magistrale in Architettura U.E., a.a. 2012-2013, relatore: prof.ssa D. Fiorani, correlatore: prof. M. Caperna.
- ZULLI, S. (2015). *The urban scale of conservation*, in *Construction/Reconstruction. Small historic centres conservation in the midst of change*, a cura di R. Crisan, D. Fiorani, L. Kealy, S. F. Musso, Hasselt (Belgium), EAAE, pp. 29-37.

### Fonti archivistiche

Frattura Nuova (frazione di Scanno), L'Aquila, Museo Diocesano, *Carte sciolte*.



## ***San Leonardo di Cutro nel Marchesato di Crotone: conoscenza narrata tra passato e presente, ricerca per possibili scenari futuri***

*San Leonardo of Cutro in the Marquisate of Crotone: past and present narrated knowledge, looking for possible future scenarios*

**MARIA ROSSANA CANIGLIA**

Università di Messina

### **Abstract**

*San Leonardo di Cutro, nonostante la stratificazione storica, architettonica e antropica, ha continuato a esercitare il ruolo di connettore sociale sin dalla sua fondazione. I segni che compongono il palinsesto territoriale del borgo, riconosciuti e valorizzati, sono imprescindibili dal paesaggio – fragile, complicato e affascinante – del Marchesato di Crotone. L'obiettivo è l'identità di San Leonardo: individuare i caratteri peculiari e, definire una strategia di sviluppo consapevole, ricostruendo spazi dove la correlazione 'materiale' e 'immateriale' sia un valore aggiunto tra temporaneità e permanenza.*

*San Leonardo of Cutro, despite historical, architectural and anthropic stratification recorded over time, has continued to play a role of social connector since its foundation. The signs that make up the territorial palimpsest by the village, recognized and valorized, are inseparable from the singularity of the fragile, complicated and landscape of the Marquisate of Crotone. The aim is the identity of San Leonardo: identify peculiar characteristics and, define a strategy of conscious development, reconstructing spaces where the correlation 'material' and 'immaterial' is an added value between temporariness and permanence*

### **Keywords**

Identità, Palinsesto, San Leonardo di Cutro.

*Identity, Palimpsest, San Leonardo of Cutro.*

### **Introduzione**

Il Marchesato di Crotone è «un mare di colline e vallette argillose e sabbiose, di eccellenti terreni alluvionali, di terrazze digradanti sul mare, quasi sempre eccellenti terre da grano e ancor più un tempo bellissimi pascoli invernali» [Rossi Doria 1950, 1178]. Un luogo dalla forte identità, «che ha conservato fino a oggi, [...], il nome ufficialmente imposto nel 1390» [Gambi 1965, 199], sia nell'uniformità morfologica del territorio (fig. 1) sia nell'aver mantenuto quasi inalterati, fino agli anni Cinquanta, i sistemi agronomici, le strutture sociali (concentrazione della proprietà fondiaria e di bracciantato) e le forme d'insediamento accentrato tipiche della struttura baronale.

Durante la Riforma agraria in Calabria, ratificata con la legge Sila del 1950, il Marchesato era l'epicentro del programma promosso dall'Ente dell'Opera per la Valorizzazione della Sila (OVS) che, procedeva alla realizzazione di infrastrutture necessarie per lo sviluppo economico e la valorizzazione turistica e all'attuazione di imponenti espropriazioni e, il territorio desolato e abbandonato di San Leonardo di Cutro «fra le vallate del Dragone e del Purgatorio» [Seronde 1961, 181] ne è l'esempio più interessante di applicazione.





1: Il paesaggio del Marchesato di Crotone (Franco Scarpino).

L'individualità riconosciuta e valorizzata di San Leonardo, centro minore e frazione del comune di Cutro, in provincia di Crotone, è imprescindibile e quasi intessuta con quella del paesaggio – fragile, complicato e affascinante – del Marchesato di Crotone.

In questa occasione si focalizza l'attenzione sulle opportunità che la ricerca di fonti documentarie, di programmi di recupero, di rigenerazione e di co-progettazione, potrebbe offrire per immaginare possibili scenari futuri. L'obiettivo è riscoprire l'identità di San Leonardo, individuandone i caratteri 'permanenti' e 'peculiari', definendo una strategia di sviluppo consapevole del patrimonio culturale, ricostruendo spazi dove la correlazione tra elementi materiali e immateriali sia un valore aggiunto tra temporaneità e permanenza.

### **1. L'insediamento di Santo Lonardo centro minore del Marchesato di Crotone**

«Riuoltando à dietro à mare sotto Cutri è un luogo detto Santo Lonardo de' Padri Gesuiti, che tengono per il comodo di seminare, e per altri loro usi» [Nola Molise 1649, 89], dove dal 1597 iniziavano la realizzazione del centro abitato. Fino al Quattrocento l'abbazia di Santo Leonardo, abitata da monaci dell'ordine di San Basilio, possedeva una grangia riconosciuta come le 'Terre di San Leonardo', ma in seguito fu completamente abbandonata, fino a quando i Gesuiti «hereditando di tempo in tempo le pie dispositioni de' Cittadini, hoggi opuléntissimo divenuto, è un de più famosi del Regno» [D'Amato 1680, 198].

Il nuovo insediamento si sviluppava attorno a una corte a forma di trapezio isoscele, chiamata Vaglio, dove al centro sorgeva una torre difensiva «et di finire la fabrica predetta di detta torre fra termine di doi anni, cominciando d'hogi, sequendo la pianta comenciata, et questo per prezzo di carlini diceotto la canna» [Galasso 1992, 213]. L'unico accesso alla corte era un arco posto sul lato più corto, dove all'angolo fu edificata la chiesa e, lungo gli altri tre lati, invece, furono costruite delle case terranee per ospitare i circa cento coloni addetti alla coltivazione dei numerosi possedimenti conquistati.

Dall'espulsione dei Padri Gesuiti, avvenuta il 29 novembre 1767, le notizie su San Leonardo sono poche e frammentarie, fino al 1834 quando la famiglia Barracco divenne proprietaria della baronia di Tacina trasformando le campagne in latifondi e ampliando il Vaglio in un centro abitato.

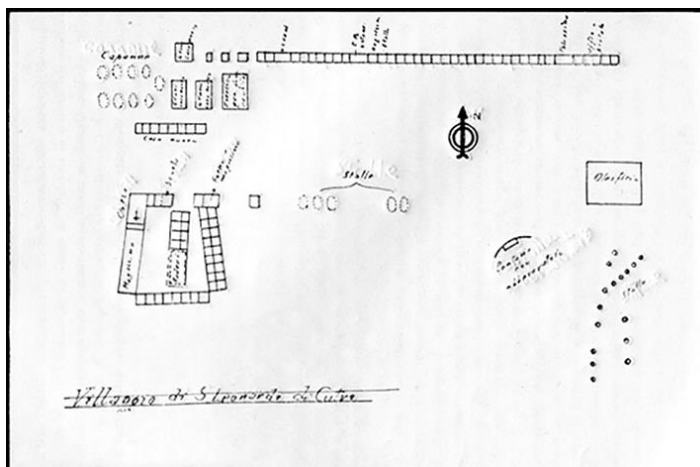
Nel 1928 Hélène Tuzet (1902-1987), una giovane laureata in lettere, fu inviata in Calabria e Sicilia dalla Fondazione Laura Spelman Rockefeller per verificare le attività svolte dalle scuole dell'Associazione nazionale per gli interessi del Mezzogiorno d'Italia (ANIMI), in rapporto con l'ambiente sociale in cui si trovavano. Se inizialmente la Tuzet intraprese questo viaggio-inchiesta, spaesata e quasi smarrita, in una Calabria dove la popolazione versava in precarie condizioni di vita (igieniche, sociali ed economiche) e spesso isolata perché molti paesi erano solo raggiungibili a piedi o a dorso di mulo, ma allo stesso tempo non riuscì a ignorare la magnificenza del passato che emergeva da ogni luogo visitato. Dalle sue narrazioni che esaltano, anche, la bellezza delle città e del paesaggio calabrese, si percepisce a volte il volersi quasi abbandonare alla scoperta di quella parte di territorio misterioso e ancora selvaggio. Questo la porterà a visitare anche San Leonardo.

«I dintorni del paese sono suggestivi: vi si accede per un monumentale viale di pini marittimi. Si vedono degli ulivi [...]. Questo villaggio è uno dei più miserabili d'Italia ed appartiene a un grande latifondista, il barone Barracco, [...]. Le catapecchie di San Leonardo sono aggrumate intorno a un palazzo eternamente chiuso, dalle nobili, altere linee, [...], e che, la torre in rovina, nasconde il tesoro dei briganti [...]. Bizzarramente costruito, [...]. La parte più antica del borgo si compone di tuguri bassi disposti per quattro in file dritte a formare un quadrato completamente chiuso, dove si accede per una porta ad arco, al centro del quale c'è la famosa torre del tesoro. Chi può dire il segreto di questa disposizione? Alle spalle del fortino, altre due file di case, sempre in linea retta, molto distanziate tra di loro. Una di esse, include il castello del signore locale, la posta, una o due casette nuove dipinte di rosa di proprietà di contadini agiati. In un avvallamento del terreno a forma di anfiteatro, una fontana e un lavatoio mollo antico e pittoresco. [...]. La piccola scuola è tutto il superfluo, la sola cosa fatta unicamente per soddisfare i bisogni dello spirito [...]. Di chiese, d'altronde, gli abitanti non ne hanno altre: è tanto tempo che quella vera è chiusa e nessun prete si premura di venire a dire messa in un posto così sperduto» [Tuzet, Destrée 2008, 41-42].

Negli anni della Riforma agraria San Leonardo continuava ad avere un ruolo da protagonista nella pianificazione di nuovi interventi. Manlio Rossi Doria (1905-1988), consigliere tecnico dell'OVS, in particolar modo, era interessato non solo alla sistemazione dell'attuale assetto planimetrico (fig. 2), ma a migliorare le pessime condizioni igieniche e sociali nelle quali versava il borgo: «la popolazione è devastata dalla malaria e nel paese regna la più grande miseria. Le famiglie [...] vivono stipate in locali dove la pulizia è pressoché impossibile; e il barone è favorevole alla costruzione di nuove case» [Tuzet, Destrée 2008, 41].

Anche se l'intervento non rientrava nelle competenze dell'Ente, nel luglio 1951 Giovanni Astengo (1915-1990), dopo un continuo scambio epistolare con lo stesso Rossi Doria, arrivava a San Leonardo, accompagnato da Giuseppe Samonà (1898-1983).

MARIA ROSSANA CANIGLIA



2: Planimetria generale dell'insediamento, 1947 e veduta della chiesa di San Leonardo, anni Quaranta (collezione privata Franco Scarpino).

Durante il primo sopralluogo, Astengo verificò che le «case a schiera non addensate (apparivano) facilmente migliorabili» [Dolcetta, Maguolo, Marin 2015, 190] e, contemporaneamente individuò il luogo dove disporre il gruppo di quelle strutture necessarie (scuola, uffici, ambulatorio-farmacia, botteghe e mercato coperto) per trasformare il piccolo centro in un borgo di servizio.

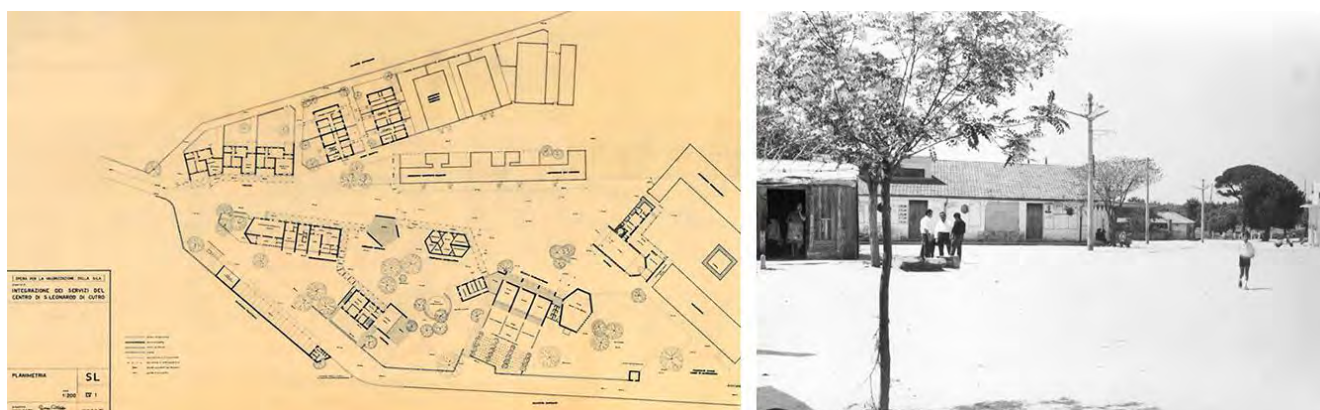
L'anno successivo, l'architetto, predispose il piano di trasformazione, che prevedeva la sistemazione e l'ampliamento delle baracche esistenti in prossimità dell'uliveto, in nuovi alloggi con un orto di pertinenza e, in particolar modo, il riordino del Vaglio, con l'intento di ridefinire la forma a corte: i due lati lunghi dedicati agli alloggi e dal terzo, dove si trovava la piccola chiesa preesistente, intendeva ricavare gli uffici parrocchiali e altri spazi collettivi.

Il progetto della chiesa, in un primo momento, ipotizzava una pianta asimmetrica e una facciata rettangolare con la cella campanaria incorporata, in seguito il disegno sarà modificato rispettando un linguaggio più tradizionale. La pianta è trapezoidale con una piccola abside quadrata e, lateralmente trovano posto una cappella con la facciata a capanna e il campanile. La facciata principale è caratterizzata dalla trama alternata di muratura in conci irregolari di pietra locale e di pareti in blocchi di calcestruzzo, disposti in modo da formare un motivo decorativo a forma di croce, coincidente con la bucatina centrale.

Per la sistemazione dei nuovi servizi, Astengo, invece, scelse lo spazio libero tra la piazza a sinistra del Vaglio e quello che costeggia la strada d'ingresso. Planimetricamente era formato di quattro elementi lineari collegati tra di loro da un lungo portico continuo, ma in una fase successiva, tra il 1954 e il 1955, subì delle sostanziali modifiche e delle integrazioni. Il blocco degli edifici, prima omogeneo e compatto, si scomponeva in cinque elementi, dove sono distinguibili per l'impianto architettonico e la gerarchia tipologica, la scuola elementare e l'ambulatorio-farmacia. La prima comprendeva una grande aula adibita a teatro, un volume per le tre aule didattiche e un altro più piccolo con gli uffici; il secondo, invece, è un unico piccolo ambiente (fig. 3).

San Leonardo è un laboratorio dove Astengo elabora e sperimenta il tema dell'esagono, che sviluppò in modo sistematico fino a diventare l'elemento caratterizzante di altri progetti, come quello del quartiere INA-Casa Falchera a Torino (1950-1960). Anche se lo studio delle figure poligonali dell'ambulatorio-farmacia e dell'aula-teatro della scuola di San Leonardo procedeva, quasi in parallelo, a quello dell'asilo e del centro civico di Falchera, in questo





3: Giovanni Astengo, progetto del nuovo borgo di San Leonardo, 1954-1955. A sinistra, disegno della planimetria generale con il centro servizi (Dolcetta, Maguolo, Marin 2015, 191); a destra, veduta del borgo alla fine degli anni Sessanta (collezione privata Franco Scarpino).

impianto, la riflessione sui temi e il «linguaggio wrightiano» [Dolcetta, Maguolo, Marin 2015, 190] sono più complessi e articolati, rispetto a quelli del borgo calabrese che appaiono più rigidi e semplificati.

Dalla sovrapposizione di una ortofotografia attuale e il progetto di Astengo si può notare che, se l'edilizia residenziale non ha subito particolari cambiamenti, il centro servizi è stato solo in parte realizzato secondo l'organicità dell'impianto. L'ambulatorio-farmacia e la scuola, pur mantenendo le stesse configurazioni planimetriche, sono traslati rispetto alla posizione originaria. Gli altri due edifici presenti, invece, si differenziano totalmente dai disegni di Astengo, che con molta probabilità sono stati costruiti in una fase successiva dalle maestranze locali.

Dagli anni Settanta in poi il borgo subì uno spontaneo sviluppo edilizio, in particolar modo, le nuove costruzioni a più piani invasero lo spazio del Vaglio inglobando le abitazioni della corte, distruggendo l'arco d'ingresso e, quasi nascondendo quello che restava della torre cinquecentesca (fig. 4).

## 2. Quali palinsesti per quali scenari futuri?

«Il territorio, sovraccarico com'è di tracce e di letture passate, assomiglia piuttosto a un palinsesto. [...]. Ciascun territorio è unico, per cui è necessario 'riciclare', grattare una volta di più (ma possibilmente con la massima cura) il vecchio testo che gli uomini hanno inscritto sull'insostituibile materiale del suolo, per deporvene uno nuovo, che risponda alle esigenze d'oggi, prima di essere a sua volta abrogato» [Corboz 1985, 27].

Il territorio è il risultato di diversi processi spontanei e non, dove gli abitanti quasi incessantemente alternano l'azione di cancellare con quella di riscrivere una nuova stratificazione. Ciò porta a definire il territorio sia un 'prodotto', un oggetto di costruzione, sia un 'progetto' perché il «dinamismo dei fenomeni di formazione e di produzione prosegue nell'idea di un perfezionamento continuo dei risultati, in cui tutto è correlato» [Corboz 1985, 24], ma dove la durata temporale, molto spesso, sfugge al controllo dell'uomo. A questo dinamismo corrisponde la narrazione semantizzata del territorio, un insieme di immagini che raccontano i percorsi evolutivi e le possibili trasformazioni sia quelle avvenute nel passato, che hanno contribuito alla costruzione dell'identità del luogo, sia quelle future con il compito di avvalorare la realizzazione di nuovi progetti. Il risultato finale è la sovrapposizione di visioni

MARIA ROSSANA CANIGLIA



4: Vedute dello stato attuale del centro di San Leonardo di Cutro: la strada d'ingresso, la corte del Vaglio e una delle poche abitazioni terranee (Maria Rossana Caniglia).

e layers che determinano un altro 'palinsesto' del territorio, basato sull'integrazione di una pluralità di risorse potenziali, che rispetto a una determinata selezione di elementi e possibili dinamiche, possono trasformarsi in veri e propri scenari futuri. Riflessioni che acquistano un particolare valore se applicate al territorio di San Leonardo.

L'ostello Bella Calabria, un bene confiscato alla mafia che grazie a un finanziamento di Fondazione con il Sud, nell'aprile 2015 ospita per la prima volta turisti provenienti da molte regioni italiane, dalla Germania e dall'Austria. L'ostello è gestito dall'associazione Amici del tedesco che con il progetto *Willkommen&Welcome* promuove il turismo culturale del territorio di San Leonardo in connessione con le altre realtà circostanti e, l'interculturalità attraverso le attività promosse in collaborazione con diversi enti e associazioni italiani e tedeschi.

Nel 2017, invece, è stato inaugurato, con l'intento di salvaguardare, custodire e valorizzare il patrimonio del borgo, il Museo della Cultura Contadina, patrocinato dall'Associazione culturale Radici in collaborazione con il comune di Cutro, uno spazio espositivo dedicato all'identità del territorio di San Leonardo e del Marchesato. L'edificio che lo ospita è quello progettato da Astengo per la scuola, forse il più rappresentativo di quella trasformazione che negli anni Cinquanta aveva definito il nuovo borgo, adesso un luogo culturale e educativo, ricco di memoria, che ancora una volta potrebbe esprimere quel valore aggiunto nell'attuare la 'progettazione' di tutte quelle azioni economiche, sociali e ambientali, per tutelare e allo stesso promuovere i possibili scenari futuri di San Leonardo (fig. 5). Questa azione ha avviato un percorso di progettazione partecipata, coinvolgendo gli abitanti (risorsa principale di conoscenza e competenza) in un'indagine condivisa e, attivando una relazione-interazione propositiva di confronto elaborando proposte e soluzioni.

Per quanto apprezzabili gli esempi citati rimangono isolati e forse non completamente all'altezza delle 'attese', sia per motivi finanziari sia per la mancanza di una programmazione strutturata di interventi.

## Conclusioni

L'insediamento di San Leonardo, con la sua stratificazione storica, architettonica e antropica, registrata nel tempo, ha continuato a esercitare il ruolo di connettore sociale dagli anni della sua fondazione a oggi, prima come luogo di riferimento per i contadini sparsi nei poderi





5: Veduta del Museo della Cultura Contadina (Maria Rossana Caniglia) e cerimonia d'inaugurazione nel 2017 (Franco Scarpino)

(Gesuiti, Barracco, Riforma agraria) e adesso come piccolo centro urbano (frazione del comune di Cutro). Nonostante ciò altri fattori come la condizione di marginalità geografica e infrastrutturale, il progressivo spopolamento e trasferimento degli abitanti e, l'attuale stato di conservazione hanno privato il borgo della sua identità originaria.

L'idea progettuale di Astengo, strettamente legata al linguaggio dell'architettura organica, prevedeva un'articolazione spaziale e un'eterogeneità espressiva di tutti gli edifici, che rispondevano alle caratteristiche fondamentali da lui stesso definite: essenzialità funzionale e costruttiva ed economicità.

È necessario ripensare un futuro possibile per il centro minore di San Leonardo elaborando delle proposte che tengano conto innanzitutto della conoscenza e delle risorse del luogo e, dove proprio l'architettura potrebbe avere il potenziale ruolo di ricostruire, tra temporaneità e permanenza, l'identità di un nuovo palinsesto. Un programma di rigenerazione urbana e territoriale con l'obiettivo di promuovere anche la sostenibilità dello sviluppo turistico verso la valorizzazione del patrimonio territoriale nella sua complessità.

### Bibliografia

- D'AMATO, V. (1680), *Memorie Historiche dell'illustrissima, famosissima, e fedelissima di Catanzaro*, Napoli, Francesco Paci.
- CIACCI, L., DOLCETTA, B., MARIN, A. (2009). *Giovanni Astengo. Urbanista militante*, luav, Venezia, Marsilio.
- CORBOZ, A. (1985). *Il territorio come palinsesto*, in «Casabella», n. 156, pp. 22-27.
- DOLCETTA, B., MAGUOLO, M., MARIN, A. (2015). *Giovanni Astengo urbanista: Piani progetti opere*, Padova, Il Poligrafo, pp. 166-171, 190-193.
- GALASSO, G. (1992). *Economia e società nella Calabria del Cinquecento*, Napoli, Guida Editori.
- GAMBI, L. (1965). *Calabria*, Torino, Utet.
- Fondo archivistico Giovanni Astengo: inventario (2000), a cura di A. Marin, Venezia-Mestre, Dipartimento di Urbanistica: Archivio Progetti, pp. 24, 30-31, 142-143.
- MEDICI, R.F. (1956). *Architettura rurale: esperienze della bonifica*, Bologna, Edizioni agricole.
- TUZET, H., DESTREE, J. (2008). *In Calabria durante il fascismo. Due viaggi inchiesta* (2008), a cura di S. Napolitano, S. Mannelli, Rubbettino.
- NOLA MOLISE, G.B. (1649). *Cronica dell'Antichissima, e Nobilissima città di Crotone e della Magna Grecia*, Napoli, Francesco Sauio Stampatore, p. 89.
- ROSSI DORIA, M. (1950). *La Calabria agricola e il suo avvenire*, in «Il Ponte», nn. 9-10, pp. 1173-1186.
- Pier Paolo Pasolini. *La lunga strada di sabbia* (1950), a cura di P. Séclier, Milano, Contrasto.
- SERONDE, A.M. (1961). *La riforma agraria*, in *La Calabria*, a cura di J. Meyriat, Milano, Lerici editori, pp. 135-200.

MARIA ROSSANA CANIGLIA

### **Sitografia**

<http://www.daddo.it/archiviosanleonardo/index.html> (agosto 2019)

<https://www.approdonews.it/giornale/nasce-museo-cultura-contadina-a-san-leonardo-di-cutro/> (aprile 2020)

<https://wesud.it/a-san-leonardo-di-cutro-si-inaugura-il-museo-della-cultura-contadina/> (aprile 2020)

<http://www.archivistoricocrotone.it/urbanistica-e-societa/san-leonardo-di-cutro-da-grangia-a-villaggio/> (luglio 2020)

## Cycleways and historical infrastructures in the «bone» of Italy

STEFANO DIGHERO, ANDREA ALBERTO DUTTO

Politecnico di Torino

### Abstract

*This paper focuses on the relationship between the project of national cycleways and the internal areas of the Italian peninsula. The tracks of the disused historic railways are assumed as linear monuments that preserve the identity and stratified memories of the territories as well as opportunities to revitalize the small historical centers of the Apennines, the so-called «bone» of Italy.*

### Keywords

*Internal areas, Cycleways, Dismissed railways.*

### Introduction

Traveling the territory by bicycle implies jumping from one layer to another, alternating a multiplicity of infrastructural matches. This paper presents a reflection on cycleways as infrastructures capable of staging the stratification of the territory and the multiplicity of its features. A particular focus is provided to the relationship with the Italian peninsula's internal areas through the recovery of existing historical infrastructures. Though the development of Italian cycleways is widely incomplete – particularly when compared with other European realities – this condition is all the more evident in the so-called ‘bone’ of Italy. This metaphor draws upon Manlio Rossi-Doria's famous expression, which highlights the gap in the socio-economic distribution between the mountains (the ‘bone’) and the plains (the ‘pulp’), being the latter the most developed and prosperous areas of Italy [Bevilacqua 2002].

One of the weaknesses of internal areas is the absence of a mobility network that can guarantee appropriate mutual connections. The document entitled *Strategia Nazionale per le Aree Interne* [A.C.T. 2013] remarks this weakness. It proposes a performative mobility network as the ‘pre-requisite’ for the development of marginal territories. What identifies the internal areas is their being at the periphery of centres offering services. These centres are municipalities, or aggregates of neighbouring towns, able to simultaneously guarantee: a secondary school, a hospital, and a station. The opportunity to provide further cohesion to peripheral polarities is also a way to promote cultural heritage as the driving force for regeneration and – ultimately – the reversal of demographic trends. And it is on this front that the design of new cycleways can present itself as a strategy aimed not only at ‘sustainable and safe’ mobility but also towards re-inhabiting the territory.

The *Piano Straordinario per la Mobilità Turistica 2017-2022* conceived by the *Ministero delle Infrastrutture e dei Trasporti* pursues this direction and provides sustainable mobility networks to increase accessibility to tourist sites. Briefly, two main operational fronts are at stake. The first one concerns the enhancement of transport infrastructures as an element of tourist offer. This objective is also reaffirmed in the *Dossier Cammini e percorsi* (published by the *Agenzia del Demanio*) where mobility policies also refer to actions of recovery of disused transport infrastructures for tourism purposes, and historical-religious itineraries. The second front, of

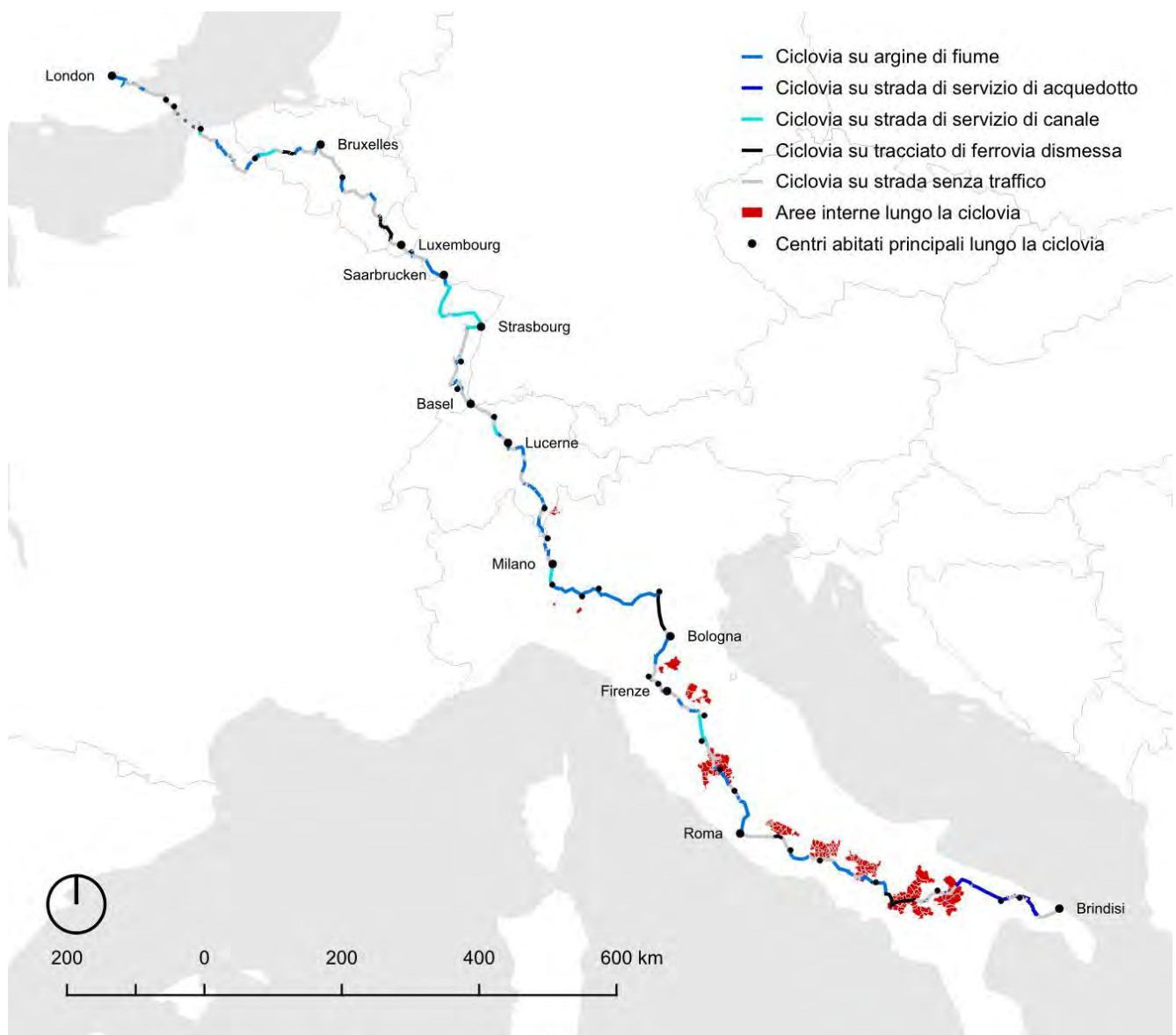
intervention, identified by the same *Dossier*, concerns the promotion of heritage buildings like lighthouses, abandoned buildings, and of disused real estate assets along tourist railways. This premise briefly shows several objectives at which cycleway planning can aim today. And the value of cycleways for the enhancement of historical infrastructures is also well identified in the *Legge 2/2018* [P.I. 2018], which establishes the *Piano Generale della Mobilità Ciclistica*. This normative instrument also raises issues of «recovery for cycling purposes» [P.I. 2018, art. 4] of different types of historic infrastructure, abandoned or sometimes in operation but available to be integrated by new uses (as it happens in the case scenario of canals' service roads and riverbanks). Such infrastructures confer cycling the value of an essential resource for both conservation and re-functionalization of the heritage [Occelli Palma 2011]. In the next paragraphs of this paper, several research developments are presented with particular reference to the design of new cycleways on dismissed railway lines.

### 1. Historical infrastructures. The cycleway as a re-use device

The case study proposed here concerns the project of the international cycleway EuroVelo5, which develops from London to Brindisi. This cycleway constitutes one of the 16 cycle routes of a network created by the European Cyclists' Federation. It takes its name from the historical route of the *Via Francigena*, which stands for a bundle of routes crossing Europe north south (fig. 1). Furthermore, the EuroVelo5 cycleway presents a multiplicity of infrastructural typologies (embankments, canals, railways, country roads, aqueducts) to which the cycleway is connected, throughout its overall development of about 3,500 km. However, the current progress of EuroVelo5 is uneven. Unlike the other European contexts where there is already a reality consolidated by the cycling experience, EuroVelo5 is only a project in Italy, so far. However, it represents an opportunity to increase tourist mobility and to reactivate some areas of the Apennines, namely the 'bone' of Italy.

Proceeding from north to south – that is, starting from London towards Brindisi – the cycleway crosses 7 European countries. Once reached the Italian border, the cycleway has already developed on historical infrastructures along most of the route. For example, it runs alongside 160km two canals dating back to the beginning of the 19th century, on the border between Germany and France, namely: the *Canal de la Sarre* and the *Canal de la Marne au Rhin*. It extends for more than 100 km on disused narrow-gauge railways distributed between Western Belgium, of which about 30 km in the *Parc naturel du Pays des Collines* between Ronse and Lessines, and another 58 km between Bastogne (Belgium) and Stenfort (Luxembourg), although railway tracks are no longer recognizable. Together with these more extensive stretches, shorter ones keep the cycleway in relation to the heritage, as it happens in the case of Alsace's waterways and country roads. This multiplicity of combinations between the cycleway and historical infrastructures is also very present in Italy, although the route of EuroVelo5 can only be hypothesized here.

For its longitudinal development along the Apennines, EuroVelo5 has the possibility of providing the internal areas with an innovative source of mobility. Starting from the north towards south, it arises the difficulties of Alpine passes which easily discourage the average of cycle travellers. Here, the presence of decommissioned railways represents a valuable source of mobility development as well as heritage promotion. Following the example of the Bernina railway, which acts as a historic railway and offers a comfortable transit between the Valtellina cycleway and Switzerland, other cycleways can embed the same feature of transit intermodality (bicycle+train).

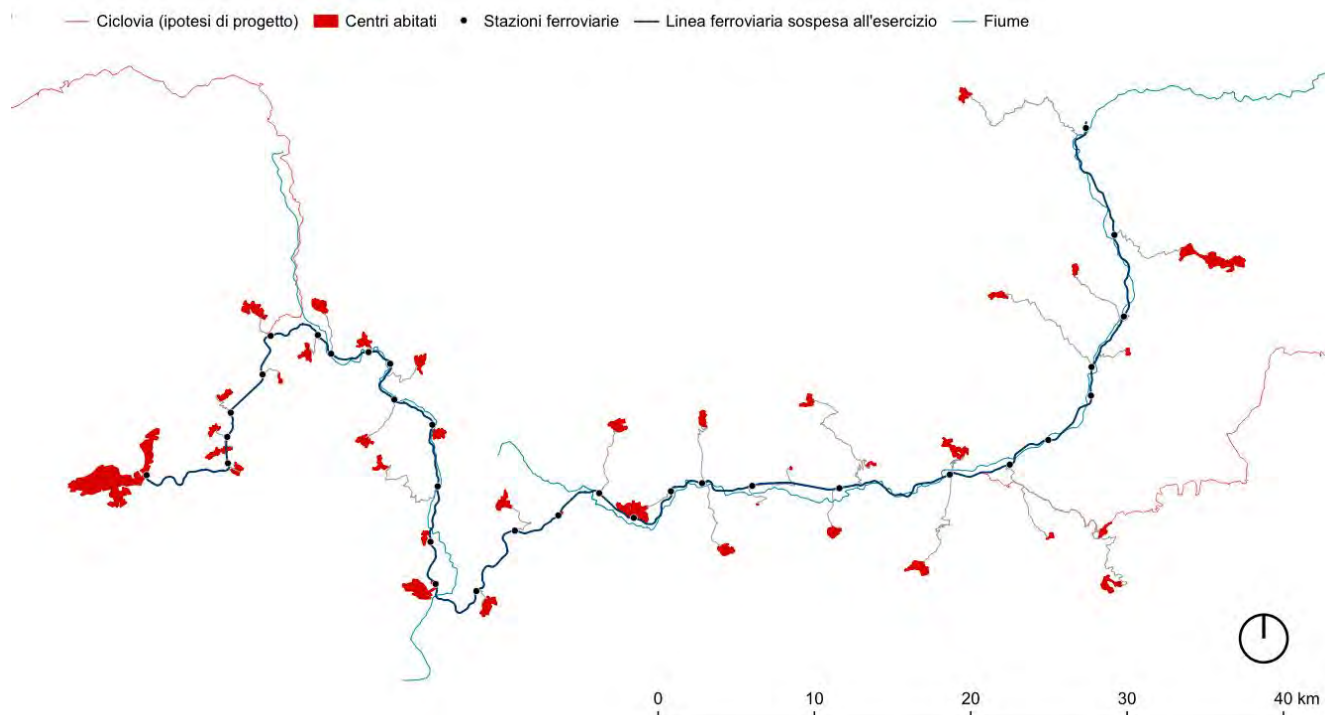


1: Map of the hypothetical EuroVelo5 cycleway with indication of the different typologies of reused infrastructures.

Going towards south, the cycleway first crosses the Po valley, along a sequence of canals, rivers, and former railways that intercept small towns and subsequently it meets the Apennines. Here the majority of the internal areas of the peninsula are concentrated. Therefore, here the cycleway, in conjunction with the implementation of the *Rete Ciclabile Nazionale*, takes on the meaning of a possible territorial relaunch device.

A case study that shows a potential synergy between historical infrastructures and internal areas in the Apennines is the one of the Avellino – Rocchetta S. Antonio railway (fig. 2). It extends between Campania, Basilicata, and Puglia, for a total length of 118km and was built in 1892 by the *Società per le Strade Ferrate del Mediterraneo* [Scibelli 2016]. The project begins in 1884 following a debate started in 1868 about equipping the valleys of the Ofanto and Calore rivers with an ordinary gauge railway line to facilitate the transit of national convoys. Although penalized by the distance between the stations and the inhabited centres, it proved a growing use. Daily runs increased from being 3 in the 1930s, until being 7 in the



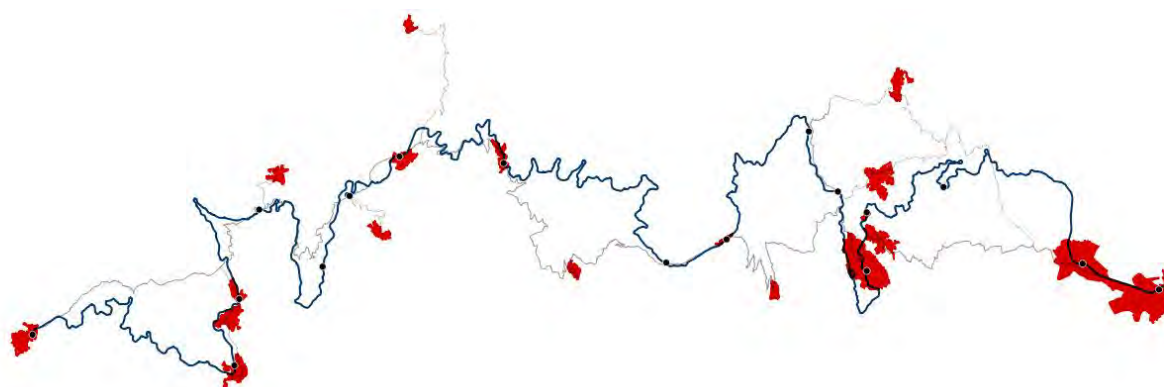
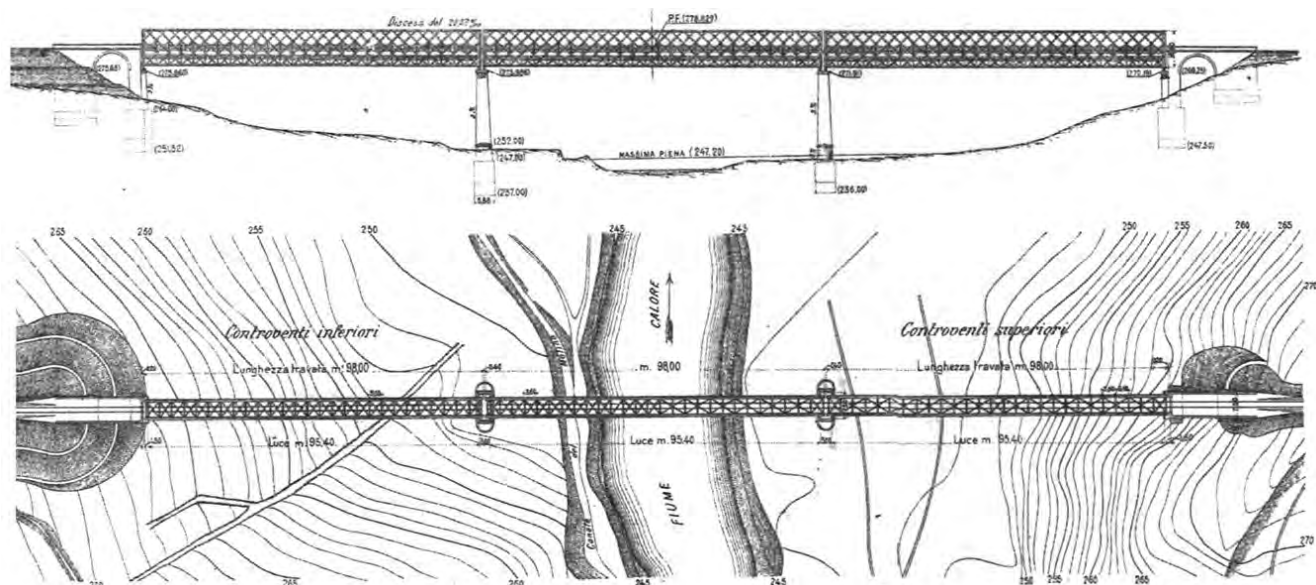


2: Map of the landform with the lines of the Avellino-Rocchetta S. Antonio railway (black) along with the rivers Calore and Ofanto (blue), and the hypothetical EuroVelo5 cycleway (red).

70s. The damage caused by the Irpinia earthquake in November 1980 marks a long period of closure of the line between Avellino and Conza. The reactivation – combined with some route variants – occurred with difficulty also due to the depopulation and the improvement of the road network. Starting from the 80s most stations closed until the suspension of the ordinary service took place on 11 December 2010.

The prospects for reuse of this railway concerned various orientations. In 2013, the *Piano Territoriale di Coordinamento Provinciale*, of the Avellino's province, planned to transform the railway into a greenway. Subsequently, in 2016, in conjunction with the *Sponz Fest* cultural event, the *Fondazione FS* made available to the line a vintage convoy with the restoration of the first 40km of the railway line, between Conza and Rocchetta S. Antonio [Marcarini Rovelli 2018, 132-135]. Subsequently, with the approval of law 128/2017 establishing tourist railways, other sections were restored, although the service remains limited to occasional use.

Analysis of the historical development of this railway line shows its isolation as the leading cause of its crisis. The idea of grafting it into an international cycle path, like EuroVelo5, can constitute a hypothesis of re-functionalization. The idea is to consider this railway line as a 'monument', therefore, as a device capable of providing the infrastructure with a cultural significance that exceeds its utilitarian purpose. In this sense, it is important to acknowledge the railway line as embedded within the site's historical development. Indeed, the project of the railway Avellino – Rocchetta S. Antonio proves to be the repetition of the shape of the water lines of the Calore and Ofanto rivers. More specifically, it appears as an expression of a 'becoming' of the line: from a water line to a railway line, and perhaps, further on, to cycleway [Pizzigoni 2008].



3: Plan and elevation of the bridge 'Ponte Principe' on the river Calore.

4: Map of the Mandas-Arbatax railway (blue), with indication of the roads (blue) and settlements (red). Below (from left): view of the railway near Lanusei; gallery near Gairo; the railway in the inhabited center of Elini.

Moreover, this line also represents itself as a palimpsest of the territorial architecture of Irpinia: it is a device capable of staging the geomorphological multiplicity of the place that gathers: the Avellino basin, the hills of Bassa Irpinia, up to the hills of Ofanto and Alta Irpinia. Furthermore, numerous artefacts of considerable size fulfil the overall railway arrangement. In addition to the 19 tunnels and over 60 bridges, the most impressive work of the Avellino – Rocchetta S. Antonio railway is the *Ponte Principe* (fig. 3), a bridge on the Calore river, near Lapio. This bridge was built in 1893 and designed by the *Società per le Strade Ferrate*. It consists of two 35m high piles that act as support for three 10m high truss beams, which reach a length of 340m overall. Adopted by local associations as a symbol for the battle to reactivate the line, this bridge offers a relevant historical testimony of 19th-century railway engineering precisely because of its typological specificity as an iron lattice bridge.

## 2. Linear settlements. The cycle route as a connecting device

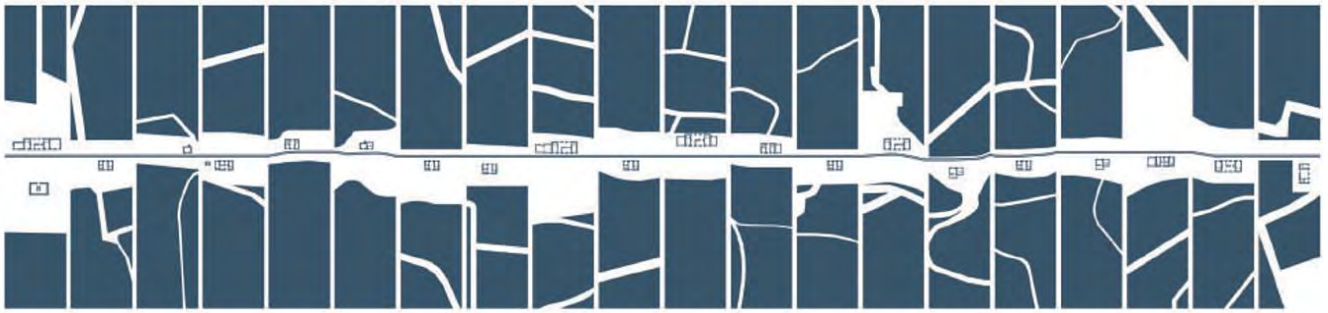
The opportunity to rethink sustainable mobility through cycleways (and dismissed railways recovery) is also an opportunity to trigger a new project on the territory aimed at the redevelopment of small historical centers. Unfortunately, the multiplicity of possible configurations of these settlements intervenes to complicate this project. Pier Luigi Cervellati, for instance, proposes a classification in three categories: «encapsulated settlements in building expansion and industrialized agriculture areas; abandoned settlements in majorly uncultivated territories, abandoned as well as the settlement itself; transfigured settlements following the homologous approach of tourism-related policies» [Cervellati 2009, 11].

Concerning the issue of small historical centres, a question arises: is it possible to think of slow mobility as an agent of territorial development that is alternative to the centre-periphery model (widely affirmed since the second post-war period)? Part of this answer is seemingly suggested also by the *Strategia Nazionale delle Aree Interne* which affirms the need to think of the territory as a «constellation of local systems» [A.C.T. 2013, 9], or rather as «an organization in an associated form (whether more or less formalized) or rather a consortium of Municipalities for the organization of services» [A.C.T. 2013, 34]. Briefly, the hypothesis is that it is necessary to think of the territory as a reticular entity. In addition to functionally connecting the inhabited centres, this reticular territory potentially expresses the relation between landform and historical memories. And in order to do so, the territory might take advantage of the reuse of historical infrastructures as facts able to provide the project with a geographical and social rootedness in the sites.

Though not directly referred to railways and cycleways, an architectural project that exemplifies this suggested 'reticularity' is the *Città Vallo di Diano*, developed in 1980 by Paolo Portoghesi with Francesco Cellini, Giampaolo Ercolani, Claudio D'Amato, and Umberto Siola. The strength of this project lies in the translation of a geographical form into a territorial architecture connecting the small foothills settlements that dot the valley of the Apennine basin of the *Vallo di Diano*. Although the project suggests a 'city', actually, the designers describes it as an unprecedented settlement form based on «a new balance between the culture of the city and the culture of the countryside. [...] The project does not concern a new city, a city of foundation, but [...] a concrete, though not homogeneous, territorial reality, made up of 19 settlements in the province of Salerno equipped with services» [Portoghesi 1985, 110].

These centres are also identified as 'nodes' delimited by roads that join the poles among the constellation of the *Vallo di Diano*. Ultimately, this project stages the territory as a palimpsest because, by choosing the infrastructure layer as main reference for the project, it also implies





5: Reworking of railway yards as the collective spaces of the linear settlement. This diagrammatic representation returns the features of the 'pratzas' (drawing by R. Loi).

a multiplicity of other possible layers, all nested within the same territory. In this way, the project is ultimately invested with a cultural significance aimed at reinforcing the identitarian relationship between the community and its territory [Portoghesi 2012, 44-46].

If this case study shows how the infrastructural network is crucial to undertake a project of reticular territorial development, the next part of this paper focuses on another case study more closely related to the convergence among cycleways, historical infrastructures, and settlements. At stake is the Mandas – Arbatax railway [Loi 2018], which was built in 1890, on the initiative of the *Società italiana per le Strade Ferrate Secondarie della Sardegna*, in order to unite the inhabited centres (nowadays classified as an internal area) in the area of the Gennargentu (Fig. 4). The construction phase took place between 1862 and 1881 by the *Compagnia Reale delle Ferrovie Sarde* and involves the use of a single narrow-gauge track for a total length of 159 km through 16 stations. The line was completed by 160 structures, including 831 bridges and 22 tunnels. Closed in 1997 and now active only in summer months for the transit of touristic trains in the span between Mandas and Seui, this railway line forms the backbone of a territory that connects 14 municipalities and 2 provinces.

The analysis of historical settlements placed along the railway shows that the infrastructure is a structural component of the urban environment. It occurs in three main ways: the railway works as a building limit; the railway is embodied but stands in an eccentric position; the railway is embodied and works as the main public space of the settlement.

The territorial significance of this railway also constitutes the occasion for a slow mobility project that presents itself as the backbone of a linear settlement set on the central axis of the railway. And this is due to the presence of the '*pratza*': linear spaces featuring the collective life of small settlements spread in the Ogliastra valley [Loi 2018, 90]. Following the precedent of '*pratza*' the cycleway can present itself not only as a recovery of the railway but also as an attempt to restore a territorial form spontaneously suited to linearity (Fig 5). For this purpose, even railway stations can assume a new meaning and become the protagonist of public space as well as 'doors' providing access to the settlements.

## Conclusion

In addition to performing as technical facilities, cycleways have the chance to re-enact a true project of the peninsula's internal areas. Weak areas mainly spread throughout the Apennine, prove this project is urgent in order to avoid the advent of a further progressive weakening. Historical infrastructures, such as dismissed railways, offer not only the physical support for this re-development but also precedents about how a project on the territory can be undertaken. We have seen how the EuroVelo cycleways network already bears on a wide

strategy of re-development of historical infrastructures. In Italy, the opportunities to extend this re-development strategy are not missing but are still widely underrated. Nevertheless, several laws prelude to a near embedding in order to provide the heritage with new potentialities related both to tourism and ordinary life. In this way, the project of new cycleways also offers the chance to re-discover the inner linear logic of territorial settlement and overcome the hegemony of the center-periphery model.

This paper is the result of an intellectual exchange between the two authors. For the sole purpose of comparative evaluations, the text should be attributed to Andrea Alberto Dutto, while the figures 1-2-3 to Stefano Dighero.

### Bibliography

- A.C.T. – Agenzia Per La Coesione Territoriale (2013). *Strategia nazionale per le Aree interne: definizione, obiettivi, strumenti e governance. Documento tecnico collegato alla bozza di Accordo di Partenariato trasmessa alla CE il 9 dicembre 2013.*
- BEVILACQUA, P. (2002). *L'«osso»*, in «Meridiana», n. 2, pp. 7-13.
- CERVELLATI, P.L. (2009). *La sorte dei piccoli centri storici: abbandonati, trasfigurati, turisticizzati. Minori e maltrattati*, in «Bollettino Italia Nostra», n. 445, pp. 11-12.
- LOI, R. (2018). *La ferrovia Mandas-Arbatax come sistema insediativo. Progetto e restauro del nodo di Lanusei*. Tesi di Laurea Magistrale in Architettura. Politecnico di Torino, a.a. 2017/2018. Relatori: C. Occelli, R. Palma.
- MARCARINI, A., ROVELLI, R. (2018). *Atlante italiano delle ferrovie in disuso*, Firenze, Istituto geografico militare.
- OCCELLI, C., PALMA, R. (2011). *Lo stupore della lentezza. Ciclovie, infrastrutture e nuovi immaginari territoriali*, in «Agribusiness Paesaggio & Ambiente», n. 3, pp. 228-236.
- P.I. – Parlamento Italiano (2018). *Legge 2 del 11 gennaio 2018. Disposizioni per lo sviluppo della mobilità in bicicletta e la realizzazione della rete nazionale di percorribilità ciclistica.*
- PIZZIGONI, A. (2008). *Divenir fiume... divenir città. Alcune modalità del divenire cartografico nella ricerca sul Po a Torino*, in *Alvei, meandri, isole e altre forme urbane. Tecniche di rappresentazione e progetto nei territori fluviali*, a cura di G. Motta, C. Ravagnati, FrancoAngeli, Milano.
- Paolo Portoghesi (1985), a cura di G. Priori, Bologna, Zanichelli.
- PORTOGHESI, P. (2012). *Proteggere e definire il paesaggio*, Roma, Accademia nazionale di San Luca.
- SCIBELLI, O. (2016). *Avellino Rocchetta Sant'Antonio. La ferrovia di Francesco de Sanctis*, Atripalda, Mephite.

### Website

<https://en.eurovelo.com/ev5> (June 2020).



## *Percepire i centri minori: nuove metodologie di recupero* *Perceiving Minor Centres: New Recovery Methods*

**GIGLIOLA D'ANGELO\*, CLAUDIA LOMBARDI\*\*, MARINA FUMO\*, VITTORIA GUARINO\***

\*Università di Napoli Federico II

\*\*Universidad Politécnica de Madrid

### **Abstract**

*Centri minori: non solo architetture che formano un paesaggio da cartolina, ma soprattutto compenetrazione di elementi materiali ed immateriali che evocano una rete di sensazioni, ricordi, odori, sapori, materiali, texture e colori, luci e ombre. L'obiettivo è quello di stimolare la riflessione, ponendo l'attenzione sull'esperienza umana sensoriale. È creando luoghi che suscitano emozioni che si stabilisce una connessione totale con essi, si vive in essi e in essi ci si identifica.*

*Minor centres: not just architectures composing a postcard landscape, but above all compenetration of material and immaterial elements that evoke a network of feelings, memories, fragrances, flavours, materials, textures and colours, lights and shadows. The aim is to stimulate reflection, focusing on human sensory experience. It is by creating places that arouse emotions that it is possible to establish a total connection with them, to live in them and to identify with them.*

### **Keywords**

Centri minori, percezione, recupero.

*Minor centers, perception, recovery.*

### **Introduzione**

Sviluppo resiliente, percezione sensoriale e buone pratiche sono le tre parole chiave dei paragrafi che seguono nei quali le autrici hanno inteso mettere a fuoco le attuali opportunità, le potenzialità inesplorate e qualche esempio di riferimento per il recupero durevole dei centri minori italiani. Intendiamo con centri minori quegli insediamenti che abbiano conservato un carattere unitario e siano frazioni, borghi o Comuni con popolazione inferiore ai 1.000 abitanti. Pier Luigi Cervellati nel 2009 distinse tre principali seguenti tipi di 'centri storici minori': i nuclei storici attualmente 'incapsulati' nell'espansione successiva; gli insediamenti storici 'abbandonati' soprattutto per eventi naturali, spesso catastrofici, e gli insediamenti storici 'trasfigurati' dal recupero omologante del turismo. Partendo da questa classificazione, in considerazione del decennio trascorso e delle mutate situazioni, le autrici propongono di porre attenzione sui centri in progressivo spopolamento, pur rappresentando un importante patrimonio culturale, come testimoniano i dati dei censimenti.

La posizione geografica e la morfologia del territorio italiano hanno reso straordinariamente ricca la diffusione di insediamenti nelle zone dette interne, soprattutto alle quote collinari e montane. Una rete gerarchica di collegamenti viari ha tracciato la nostra penisola da nord a sud e da ovest verso est, fin dalla più remota civiltà, rendendo solidale una rete tra i paesi che tuttora costituisce un'ossatura viaria carrabile di connessione tra questi e le città più grandi di riferimento amministrativo. In Italia, sono 5.495 i Comuni con popolazione inferiore ai 5.000 abitanti e, tra questi, ne risultano 1.953 con numero abitanti inferiore a 1.000.

È evidente che le mutate esigenze della vita contemporanea ed il planetario antico fenomeno di attrazione delle metropoli (dal greco antico *μήτηρ* = madre e *πόλις* = città/popolazione) stiano svuotando di funzioni economiche e produttive i tanti centri minori che sono sopravvissuti, spesso in autosostentamento, grazie al pendolarismo quotidiano, settimanale o stagionale degli abitanti in età lavorativa.

La consapevolezza del rischio spopolamento che investe circa il 70% dei Comuni italiani ha indotto il legislatore a varare il 6/10/2017 la Legge n. 158 recante «Misure per il sostegno e la valorizzazione dei piccoli comuni, nonché disposizioni per la riqualificazione e il recupero dei centri storici dei medesimi comuni». Tale legge, brevemente denominata 'salva borghi' ha istituito per il periodo 2017-2023 un *Fondo per lo sviluppo strutturale, economico e sociale dei piccoli comuni, destinato al finanziamento di investimenti diretti alla tutela dell'ambiente e dei beni culturali, alla mitigazione del rischio idrogeologico, alla salvaguardia e alla riqualificazione urbana dei centri storici, alla messa in sicurezza delle infrastrutture stradali e degli istituti scolastici nonché alla promozione dello sviluppo economico e sociale e all'insediamento di nuove attività produttive* (art. 3, comma 1).

Negli anni recenti la strategia di sviluppo nazionale ha puntato molto sul turismo culturale e sull'ampliamento dell'offerta del nostro 'bel Paese' a fasce di visitatori potenzialmente interessati a godere della piacevolezza dei nostri innumerevoli piccoli antichi insediamenti che sono storici segni paesaggistici nella natura, spesso ancora incontaminata, ma siamo certi che i centri minori siano solo un'ottima offerta turistica o possono essere soprattutto altro? Trovare solide e valide motivazioni storiche, economiche e percettive per la valorizzazione di questi insediamenti sarebbe la base per un recupero strategico e durevole.

## 1. I centri minori verso uno sviluppo resiliente

I centri minori iniziano a prendere forma nel medioevo come risposta ad un'esigenza di protezione della comunità; non è un caso infatti, che la maggior parte si trovi arroccata o in configurazioni morfologiche e geografiche poco agevoli o, ancora, circondata da mura, chiudendosi dalla comunità rurale che ne circondava il territorio e costituendo delle piccole città. Questi caratteri riscontrabili non solo dall'analisi del costruito, trovano conferma anche nella terminologia che veniva utilizzata per definirli. Il lessico storiografico le identifica come «quasi-città», per il particolare assetto politico e sociale distante da quello proprio della vita rurale e non così lontano da quello che si conformava nelle grandi città; da un punto di vista tecnico-giuridico, a fine Duecento, venivano definite 'terra' quei centri dello Stato della Chiesa, vicini all'organizzazione economica, religiosa, politica delle città ma che non potevano essere definite tali non essendo sede episcopale. Tra il Trecento e il Quattrocento, infatti, viene costituita a Fano una raccolta di leggi sul governo della Chiesa, le cosiddette Costituzioni Egidiane o *Liber Constitutionum Sanctae Matris Ecclesiae*, all'interno della quale Urbino, Ancona, Camerino, Fermo e Ascoli venivano individuate quali *civitates maiores*, nove erano le *civitates magnae* mentre gli altri centri erano definiti *civitates et terre mediocres*, i nostri centri minori. Il carattere identitario e l'inestimabile valore materiale e immateriale dei nostri centri, sono concetti ormai assodati e riconosciuti e col passare del tempo, sono diventati argomento sempre più presente nelle intenzioni e nelle azioni dei vari attori sulla scena, dal legislatore, agli enti, ai progettisti: 'il futuro è nei borghi' dice Stefano Boeri. Già nel 2004 il Codice dei beni culturali e del paesaggio inseriva i centri e nuclei storici tra gli immobili ed aree di notevole interesse pubblico; ed è del 2017, la cosiddetta Legge Salva Borghi contenente le *Misure per il sostegno e la valorizzazione dei piccoli comuni, nonché disposizioni per la riqualificazione e il recupero dei centri storici dei medesimi comuni*, la

quale attraverso un *Fondo per lo sviluppo strutturale, economico e sociale dei piccoli comuni* mirava all'art. 3 al *finanziamento di investimenti diretti alla tutela dell'ambiente e dei beni culturali, alla mitigazione del rischio idrogeologico, alla salvaguardia e alla riqualificazione urbana dei centri storici, alla messa in sicurezza delle infrastrutture stradali e degli istituti scolastici nonché alla promozione dello sviluppo economico e sociale e all'insediamento di nuove attività produttive*. Ciò nonostante secondo i dati Istat, si aggirano attorno ai seimila i centri abbandonati in Italia, localizzati maggiormente nelle regioni del centro e del sud del nostro paese. Secondo Pier Luigi Cervellati i 'centri storici minori' si possono ricondurre almeno a tre categorie, a loro volta suddivisibili in diverse articolazioni o situazioni che li fanno in parte differire pur restando nella medesima schematica suddivisione: gli insediamenti storici 'incapsulati' nell'espansione edilizia e nell'agricoltura industrializzata; gli insediamenti storici 'abbandonati' e gli insediamenti storici 'trasfigurati' dal recupero omologante del turismo. In effetti le cause sono riscontrabili in diversi fattori. Prime fra tutte, sono le catastrofi ambientali come i terremoti o le alluvioni che quando non radono al suolo interi paesi, li danneggiano rendendoli spesso inagibili e costringendo la popolazione ad abbandonarli. Ci sono poi motivi di carattere burocratico o economico, basti pensare all'esproprio messo in atto per la realizzazione di impianti o all'industrializzazione che ha portato alla ricerca di condizioni lavorative e finanziaria più stabili nelle città. Tornando indietro nel tempo, troviamo invece epidemie e conflitti, che hanno portato in taluni casi all'abbandono di massa o all'estinzione dell'intera popolazione, in altri al progressivo spopolamento. A tutela del patrimonio e al fine di scongiurare, limitare e promuovere un'inversione di marcia, sono state e sono tutt'ora in atto diverse azioni, valutabili attraverso le *best practice*. Intervenire sul patrimonio dei centri minori significa preservare non solo il valore storico-culturale, ma promuovere una risorsa economica unica favorendo lo sviluppo sociale e la salvaguardia ambientale. In questo senso l'Unione Europea si muove in un'ottica di sviluppo smart dei temi dell'ambiente, dell'accessibilità e della sostenibilità; la necessità è quella di individuare approcci 'pragmatici', privilegiando il capitale umano; infatti «i borghi caratteristici italiani sono sedi di comunità che storicamente hanno saputo resistere alle difficoltà e agli eventi peggiori come la guerra, le penurie di cibo, di lavoro e anche di servizi fondamentali. Queste comunità hanno nel loro patrimonio genetico una 'energia speciale', una capacità che, basandosi sulla coesione e la solidarietà diffusa, riesce a sviluppare opportunità altrimenti impossibili per il singolo individuo» [*Il Manifesto dei Borghi Autentici* 2015]. L'indirizzo da seguire deve essere comune e mirare all'approccio delle economie circolari, intendendo la conservazione non solo come vincolo ma rifunzionalizzando e riqualificando gli spazi in modo innovativo senza dimenticare e cancellare il valore intrinseco del territorio.

## 2. Il recupero dei borghi italiani: due esempi virtuosi

Tutta l'Italia è ormai entrata nella fase 3 del Covid-19 e tutti gli italiani si sono chiesti e si chiedono come saranno i prossimi mesi, se non addirittura anni. Le grandi archistar italiane incominciano a ripensare gli spazi in cui viviamo, le case, le scuole e le città, aprendo dibattiti. Il distanziamento sociale impostoci ci farà riscoprire le tante opportunità che offrono i piccoli borghi italiani. In questi luoghi è possibile mantenere distanze di sicurezza e una qualità della vita molto alta ma, non tutti sono stati riqualificati o dotati di servizi necessari alla vita quotidiana e 'moderna': manca la banda larga per 'connettersi' con il mondo, alcuni servizi primari e un adeguato sistema economico; molti centri non contano neanche un esercizio commerciale o addirittura la Posta. Il Covid-19, quindi, può essere l'occasione per riscattare i

GIGLIOLA D'ANGELO, CLAUDIA LOMBARDI, MARINA FUMO, VITTORIA GUARINO

quasi 5.000 paesi abbandonati, semi abbandonati o con meno di 5.000 abitanti. Alcuni Sindaci, come quello di Montieri in Toscana in provincia di Grosseto, hanno proposto case al prezzo simbolico di un caffè, 1€, ma politiche simili non assicurano una rinascita del paese ma solo la ristrutturazione, si spera controllata, di alcuni edifici. Quelle che servono sono politiche che coinvolgano i giovani a ritornare ai vecchi valori guardando sempre all'innovazione, alla comunicazione, al turismo e all'economia. Un piccolissimo comune in provincia del L'Aquila, in soli otto anni ha completamente cambiato strategia di sviluppo. Un giovane imprenditore, Daniele Kihlgren, fonda una società, la Sextantio S.p.A., per investire un proprio fondo privato nell'acquisto e il recupero del borgo di Santo Stefano di Sessanio. Grazie alla collaborazione sinergica tra pubblico e privato, tra costruttori e operatori turistici e d'arte, è stato possibile fare un recupero dell'intero patrimonio edilizio ed inserirlo in un circuito turistico, creando così opportunità di rinascita per l'intero paese. La filosofia dell'intervento era riportare alla luce le tradizioni e l'identità locale attraverso uno studio sapiente del territorio, della storia e della cultura. Daniele Kihlgren, aiutato dall'architetto Lelio Oriano Di Zio, ha tracciato delle linee guida per poter recuperare i manufatti edilizi nel rispetto del *genius loci* del territorio e delle costruzioni originali, conservando, dove possibile, anche la destinazione d'uso. Tutti gli interventi sono stati pensati nei minimi dettagli 'favorendo il recupero dell'esistente tramite tecniche costruttive sostenibili e con materiale locale' [Briatore 2011, 45] e, in ogni caso, non escludendo le comodità del ventunesimo secolo (impianti elettrici a bassa tensione, comandi remoti, teleriscaldamento radiante a pavimento e internet). Per gli arredi, grazie al Museo delle Genti d'Abruzzo, sono stati recuperati attrezzi d'epoca e altri sono stati costruiti con le antiche tecniche tramandate dagli anziani.

Questo 'modello' è stato poi imitato dagli altri proprietari di immobili del paese. 'Un modello che vede nella conservazione integrale dei sapori, delle architetture, degli arredi, del paesaggio circostante il punto di forza strategico che ha portato, fino a prima del disastroso terremoto del 2009, a una rinascita economica del Paese'. Così veniva descritto Santo Stefano di Sessanio poco dopo il terremoto del L'Aquila, ma dopo undici anni da quel terribile evento, il paese si è alzato di nuovo. Al termine dei restauri, le presenze registrate erano più di 7300 e le strutture ricettive 12; ad oggi, sono state aggiunte moltissime altre case vacanza e bed & breakfast.

Un altro esempio di borgo medievale che conserva le sue caratteristiche architettoniche ed urbanistiche, immerso nella macchia mediterranea e nel parco Nazionale del Cilento e del Vallo di Diano è Morigerati in provincia di Salerno. Questo piccolo borgo, arroccato sulla collina è stato sottoposto a degli interventi di recupero e ad una politica che gli ha permesso di ottenere la Bandiera Arancione dal Touring Club Italiano. Grazie ad una cooperativa sociale composta principalmente da giovani, Morigerati valorizza le sue colture e la sua cultura, mostrando ai turisti i suoi punti di forza: un osai del WWF, gestita e controllata da giovani e la cultura e le tradizioni locali. Nel 2006, un Sindaco lungimirante ha convinto i proprietari a mettere a disposizione le case vuote per proporre un 'paese ambiente', ha organizzato un servizio di booking, di pubblicità e di pick up all'aeroporto o alla stazione ferroviaria, ha promosso pacchetti di soggiorno con mezza pensione con dei voucher spendibili presso uno dei ristoranti presenti nel paese. I morigeratesi hanno puntato ad un turismo ambientale, enogastronomico, della terza età ma, soprattutto, hanno puntato al ritorno degli emigrati in Brasile. Questa politica ha stimolato la concorrenza senza richiedere gradi investimenti iniziali ed ha offerto alle famiglie locali un'opportunità di guadagno. Ad oggi, Morigerati conta quattro ristoranti, quindici abitazioni in affitto, un ostello della gioventù, due pensioni, una casa per anziani, due cooperative e ben 50Ha di nuove colture.

I casi di recupero di borghi in tutta Italia sono sempre più frequenti e, con non poche difficoltà, questi luoghi stanno intraprendendo la tessitura di una rete i cui protagonisti sono le comunità, gli amministratori, gli operatori economici, sociali e culturali. Sono nate molte associazioni tra cui 'I borghi più belli d'Italia' e 'Borghi autentici d'Italia' che promuovono i territori e tutte le iniziative volte al recupero non solo del costruito, ma anche delle tradizioni e dell'identità locale. A dar forza a tutti questi interventi di recupero c'è l'art. 2 del d.lgs. n. 63 del 2008, l'art. 136, co. 1, lett. c), del Codice dei beni culturali e del paesaggio, d.lgs. n. 42/2004, che definisce tra i beni paesaggistici anche 'i complessi di cose immobili che compongono un caratteristico aspetto avente valore estetico e tradizionale, inclusi i centri ed i nuclei storici'. Ne consegue che un borgo storico deve essere salvaguardato in quanto caratterizza e definisce un ambito territoriale nella sua interezza, rendendolo riconoscibile per tutti.

Questo sistema di borghi più si rafforza e più diventa una grande opportunità per far conoscere questi luoghi che hanno il ruolo di 'testimone' di un mondo che sta scomparendo.

### 3. Perché bisogna parlare di percezione?

«Haec autem ita fieri debent, ut habeatur ratio firmitatis, utilitatis, venustatis» [Marco Vitruvio Pollione, 15 a.C.]. Circa 3600 anni fa, Vitruvio affermava che l'architettura dovesse soddisfare tre categorie: firmitas, utilitas, venustas.

La sua famosa triade appare ancora estremamente attuale, ma negli anni i progettisti hanno iniziato a vedere l'architettura come una macchina, dove la forma deve seguire essenzialmente la funzione, dimenticando le emozioni e mettendo da parte l'empatia nei confronti del costruito.

La nostra percezione e quindi la qualità estetica dell'architettura ha un profondo impatto sulle nostre emozioni. Nel corso della nostra vita trascorriamo circa il 90% del nostro tempo all'interno o tra gli edifici e il modo in cui sono stati realizzati e progettati va ad incidere su come ci sentiamo, come ci rapportiamo con gli altri e sul nostro comportamento soprattutto a lungo termine. L'ambiente costruito dovrebbe rispondere non solo alla firmitas e all'utilitas ma rispondere anche alla domanda di benessere socio-psico-fisico, riprendendo la definizione dell'OMS del 1998: «La salute è uno stato dinamico di completo benessere fisico, mentale, sociale, spirituale, non mera assenza di malattia».

A questo punto bisogna porsi una domanda: percepiamo il mondo tutti nello stesso modo?

Rispondiamo in modo innato a tutte le esperienze estetiche che compongono il nostro ambiente, ma il modo in cui ognuno di noi risponde è estremamente personale, governato dalla genetica, dal condizionamento, dalle esperienze passate, dal contesto, dall'educazione, dalla memoria e dalla cultura.

Nonostante le differenze individuali, dalle ricerche neuroscientifiche sono emersi dei pattern di attività neurali comuni che in futuro potrebbero aiutare i progettisti nella realizzazione di edifici e spazi che migliorino le nostre condizioni sociali, psicologiche e fisiche. La neuroarchitettura, combinazione tra la ricerca neuroscientifica e la progettazione architettonica, negli ultimi anni sta cercando di scoprire come le caratteristiche architettoniche influenzino il nostro cervello e quindi le nostre emozioni e come poter usare queste informazioni per poter vivere meglio i nostri edifici.

Ispirati dalla triade vitruviana Coburn, Vartanian, Chatterjee hanno ipotizzato una triade che potesse descrivere l'esperienza estetica in termini neurali che si compone di tre sistemi: emotivo-valutativo, conoscenza-significato e sensomotorio.



GIGLIOLA D'ANGELO, CLAUDIA LOMBARDI, MARINA FUMO, VITTORIA GUARINO

Il sistema emotivo-valutativo è determinato dalle emozioni generate da spazi urbani, il sistema conoscenza-significato è composto da tutti quei fattori personali che influenzano la nostra percezione. La memoria, i ricordi e la cultura influenzano profondamente anche la nostra percezione di un luogo, influenzando il nostro senso di appartenenza e la nostra identità tramite caratteristiche identitarie che possono essere materiali e immateriali. Quando siamo esposti ad un ambiente, vengono generate delle mappe cognitive che ci aiutano ad avere una più efficiente navigazione e orientamento. La familiarità con un ambiente facilita la navigazione e influenza anche l'esperienza estetica degli spazi aumentandone il gradimento poiché grazie all'identità sentiamo di essere più in armonia e intimità con lo spazio.

Infine, il sistema sensomotorio è composto dalla rete dei nostri sensi che sono i nostri mezzi per sperimentare il mondo, attraverso impulsi visivi, generalmente considerati i principali della nostra cultura oculocentrica, non visivi (olfatto, udito e tatto) e motori, la proprioccezione. La nostra esperienza dello spazio dipende dalla capacità dell'architettura di inibire o stimolare il movimento. Joye e Dewitte constatarono che l'esposizione ad immagini di edifici alti trasmetteva un forte senso di soggezione, causando il rallentamento delle funzioni motorie nei partecipanti. Colin Ellard, nel 2015, constatò che le persone, quando passavano di fianco ad una lunga vetrata scura erano indotte ad aumentare il passo, nello sforzo inconsapevole di superarla velocemente e contemporaneamente il loro livello di interesse calava. Questo avviene perché siamo attratti da superfici e facciate complesse e originali, da texture particolari che stimolano la nostra curiosità. Percorrendo una strada lunga la texture sulle facciate influenzerà la nostra percezione, un materiale ruvido ci aiuterà a non perdere interesse e sembrerà di percorrere il tratto di strada più velocemente rispetto ad un materiale con finitura liscia. Se la strada è stretta però la texture ruvida alle pareti potrebbe trasmetterci un maggiore senso del pericolo perché ci potrebbe essere la possibilità di ferirsi.

Secondo la teoria dell'habitat di Appleton l'essere umano preferisce paesaggi che favoriscono visivamente e spazialmente la sopravvivenza, come spazi aperti, che consentono una buona visuale prospettica. Inoltre preferisce la vicinanza ad ambienti naturali che hanno un profondo impatto da un punto di vista psicologico, fisiologico e di salute in generale perché ci si sente protetti e al sicuro. Ulrich ha osservato che i pazienti ricoverati in ospedali che offrivano viste panoramiche su scenari naturali erano dimessi prima rispetto a quelli ricoverati in strutture che non presentavano vegetazione.

La progettazione, a tutte le scale, dovrebbe puntare a realizzare spazi che migliorino le nostre condizioni sociali, psicologiche e fisiche, grazie anche all'interdisciplinarietà tra architetti, ingegneri, neuroscienziati, antropologi, psicologi, filosofi per creare spazi a misura d'uomo, progettati in base alle sue necessità, la sua identità e le sue percezioni sensoriali e sensibili.

## **Conclusioni**

L'Italia vanta una ricchezza di varietà insediative che rende caratteristico e particolare ogni singolo piccolo borgo o centro minore sul nostro territorio: per le condizioni di impianto in condizioni di suoli ed esposizione tanto diversi, per l'epoca e per le comunità di fondazione, per le vicende storiche vissute, per la storia economica di ciascuno e, non meno importante, per la rete viaria di connessione con l'area vasta circostante. Perciò, ogni centro minore è riconoscibile da tutti gli altri, ha i propri elementi paesaggistici naturali ed artificiali che lo rendono diverso da tutti gli altri. Questa diversità è un valore eccezionale che riguarda particolarmente l'Italia e dovremmo essere tutti consapevoli, come i padri costituenti, che «La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il

paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione» [art. 9 della Costituzione della Repubblica Italiana, 22/12/1947].

L'opera umana ha generato in Italia paesaggi di straordinaria bellezza, creati dall'uomo per esigenze di sopravvivenza, ma oggi ritenuti patrimoni culturali di vitale importanza e valore. Ne sono testimonianza i ben sette paesaggi culturali di eccezionale interesse mondiale, riconosciuti dall'UNESCO: nessun altro Paese al mondo ha ricevuto altrettanti riconoscimenti. Ricordiamo che la Convenzione sulla Protezione del Patrimonio Mondiale culturale e naturale, adottata dall'UNESCO ha introdotto nel 1992 i paesaggi culturali che rappresentano «creazioni congiunte dell'uomo e della natura e che illustrano l'evoluzione di una società e del suo insediamento nel tempo sotto l'influenza di costrizioni e/o opportunità presentate, all'interno e all'esterno, dall'ambiente naturale e da spinte culturali, economiche e sociali. La loro protezione può contribuire alle tecniche moderne di uso sostenibile del territorio e al mantenimento della diversità biologica».

La penisola italiana dispone di un patrimonio di piccoli insediamenti in paesaggi di straordinario valore culturale ed ora che la pandemia ci ha costretti all'esperienza dell'isolamento e del telelavoro possiamo finalmente valutare con uno sguardo nuovo l'isolamento fisico dei nostri centri minori che offrono sicuramente un'aria più salubre, una natura rigogliosa, una socialità di vicinato che la città, seppure trasformata in smart city, non sarebbe in grado di offrirci. Guardando agli antichi centri minori in via di abbandono potremmo guardare al futuro piuttosto che al passato.

Il presente contributo è frutto di un lavoro condiviso. I paragrafi *Introduzione* e *Conclusioni* a Marina Fumo, il paragrafo 1 è ascrivibile a Gigliola D'Angelo, il paragrafo 2 a Claudia Lombardi e il 3 a Vittoria Guarino.

## Bibliografia

- BRIATORE, S. (2011). *Valorizzazione dei centri storici minori, Strategie di intervento*, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis.
- CERVELLATI, P.L. (2009). *La sorte dei piccoli centri storici: abbandonati, trasfigurati, turisticizzati. Minori e maltrattati*, in «Bollettino Italia Nostra», n. 445.
- COBURN, A., VARTANIAN, O., CHATTERJEE, A., (2017). *Buildings, Beauty, and the Brain: A Neuroscience of Architectural Experience*, in «Journal of Cognitive Neuroscience», vol. 29, pp. 1521-1531.
- ELLARD, C. (2015). *Places of the Heart: The Psychogeography of Everyday Life*, Bellevue Literary.
- Il Manifesto dei Borghi Autentici*, edizione 2015.
- JOYE, Y., DEWITTE, S., (2016). *Up Speeds You Down. Awe-evoking Monumental Buildings Trigger Behavioral and Perceived Freezing*, in «Journal of Environmental Psychology», vol. 47, pp. 112-125.
- SAU, A. (2018). *La rivitalizzazione dei borghi e dei centri storici minori come strumento per il rilancio delle aree interne*, federalismi.it, n. 3.
- ULRICH, R.S., (2002). *Health Benefits of Gardens in Hospitals in «Plants for People»*, International Exhibition Floriade.



## **Progettare i margini del palinsesto: la riattivazione degli spazi in attesa** *Designing the margins of the palimpsest: the re-activation of waiting spaces*

**CHIARA BARBIERI**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*Lioni, centro minore dell'Alta Irpinia, presenta due ordini di problemi: un lento spopolamento e una configurazione urbanistico-naturale irrisolta sin dal sisma del 1980. Entrambe le questioni possono dialogare per trovare una soluzione univoca capace di riattivare un territorio in fase di declino. Nella strategia progettuale illustrata si lavora sul margine della città, a ridosso di un sistema di infrastrutture naturali e antropiche, creando un Parco Fluviale-Agrario che definisce un telaio di spazi di qualità paesaggistica per l'identità del palinsesto.*

*Lioni, small town in 'Alta Irpinia', presents two orders of problems: a slow depopulation and an urban-naturalistic configuration that has not been resolved since the 1980 earthquake. Both issues can dialogue to find a valid solution capable of reactivating a territory in a phase of decline. In the design strategy we choose to work on the edge of the city, close to this linear diaphragmatic system, imagined as a naturalistic and infrastructural innovative River-Agricultural Park that defines a frame of public spaces of landscape quality for the palimpsest's identity.*

### **Keywords**

Margini, Infra-scape, Riciclo.

*Margins, Infra-scape, Recycle.*

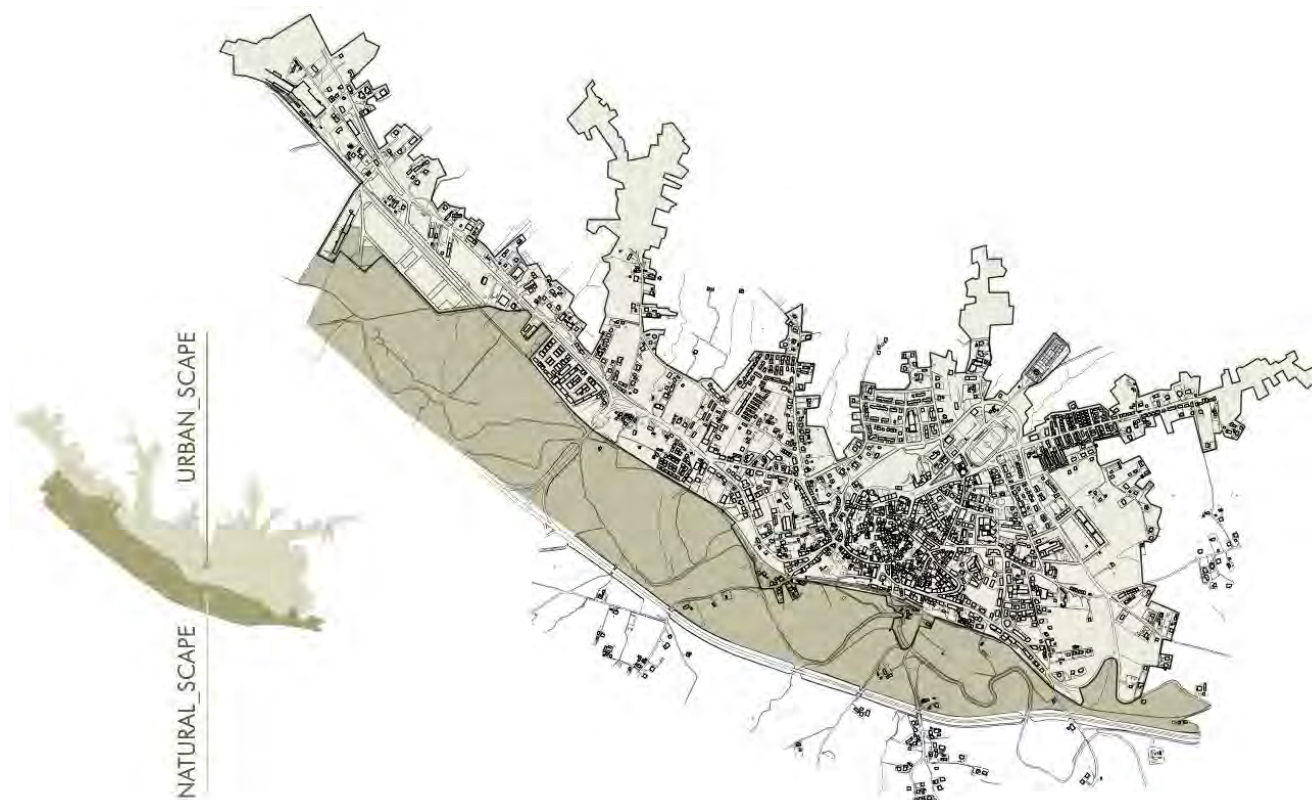
### **Introduzione**

Sulla sponda santangiolese dell'Ofanto, nel parco regionale dei Monti Picentini in Alta Irpinia, c'è un posto chiamato Li Liuni - «*qui vulgariter nuncupatur Li Lyuni*», uno dei centri più gravemente colpiti dal terremoto del 1980. Lioni presenta oggi due ordini di problemi che, seppur appartenenti a due ambiti distinti, possono in realtà dialogare nell'intento di ricercare una soluzione valida per entrambi, trasformandosi in uno strumento di riattivazione territoriale. Da un lato vi è il dramma dello spopolamento, dovuto a motivi storici, politici ed economici, dall'altro vi è la configurazione urbana e naturalistica in cui città e campagna si contrappongono nettamente, senza nessuna connessione apparente.

### **1. Spopolamento, abbandono, accessibilità: la lettura del palinsesto**

Lioni, infatti, si estende a ridosso di un sistema lineare di infrastrutture naturali e antropiche che ne caratterizzano la geomorfologia: il fiume Ofanto, direttrice territoriale dello sviluppo della cittadina è compreso in una ampia fascia agricola limitata a sud dalla strada statale 7 Via Appia (SS 7) e a nord dalla tratta ferroviaria Avellino – Rocchetta Sant'Antonio, vero e proprio limite fisico della città.

A causa del sisma, quasi l'intero patrimonio edilizio di Lioni risultò distrutto o gravemente danneggiato, portando conseguentemente allo spopolamento e alla perdita graduale dell'identità socio-morfologica della città.



1: Analisi critica della morfologia naturale e antropica di Lioni. Individuazione delle due aree territoriali contrapposte e separate dal sistema ferroviario, una urbana (Urban\_scape) e una naturalistica (Natural\_scape).

Nonostante le gravi perdite di vite umane, la popolazione lionese riuscì a reagire seppur con difficoltà, attraverso una lenta ricostruzione edilizia, sociale ed economica, tutt'ora in atto, che rende Lioni un punto di riferimento per tutti i centri limitrofi. Le politiche di riattivazione dei processi economici e produttivi locali però non hanno del tutto rimarginato le ferite della città, legate in particolar modo alla crescente perdita di una parte giovane della popolazione che a causa delle difficoltà di comunicazione, connessione e accessibilità con il resto del territorio campano, sceglie di abbandonare questi territori interni.

Come accade spesso nei casi dei centri parzialmente abbandonati, al problema della 'rifunionalizzazione' si accompagna spesso quello del 'ripopolamento', la cui catalizzazione è legata a fattori di matrice sia economica che meta-economica.

Appare dunque necessario, partire dalla ricerca di elementi attrattori per lo sviluppo della cosiddetta 'economia informale locale' e la parallela promozione di precondizioni meta-economiche, volte a migliorare la qualità della vita. Tali elementi non possono che derivare, però, da una lettura attenta del territorio e dall'interpretazione critica delle caratteristiche peculiari del tessuto urbano, sociale e naturalistico del centro.

Se è vero che la lettura di una città avviene tramite i suoi segni, bisogna rendere riconoscibili le sue parti ad ogni livello d'interpretazione: nel caso specifico di Lioni (fig. 1), bisogna volgere a proprio vantaggio il limite delle infrastrutture, inteso sia come bordo che come impedimento al normale godimento degli spazi, individuandone un *landmark*, ossia un segno distintivo che caratterizzi il paesaggio in maniera univoca e da qualsiasi punto di vista.



## 2. Spazi in attesa

A Lioni, inoltre, è evidente come il binomio città-campagna sia fondante e fondativo della sua stessa struttura (fig. 2): per immaginare un suo futuro sviluppo e una sua reale rinascita, si ritiene di fondamentale importanza l'operazione di decodifica della forza creatrice presente nella natura e nel paesaggio fluviale che circonda il sistema urbano, attraverso le sue proporzioni, i suoi ritmi, le sue analogie, per comprenderne l'«energia formativa». La dicotomia città-natura o città-campagna, infatti, è sempre stato un argomento ricorrente nella cultura occidentale, nato con il fenomeno dell'urbanizzazione, da intendere nel senso più ampio di espansione dei territori controllati. La natura non è mai vista come mero elemento vegetale e le città non sono semplici agglomerati di edifici, ma è la relazione che intercorre tra le due parti che definisce i luoghi, giungendo così alla genesi del «paesaggio».

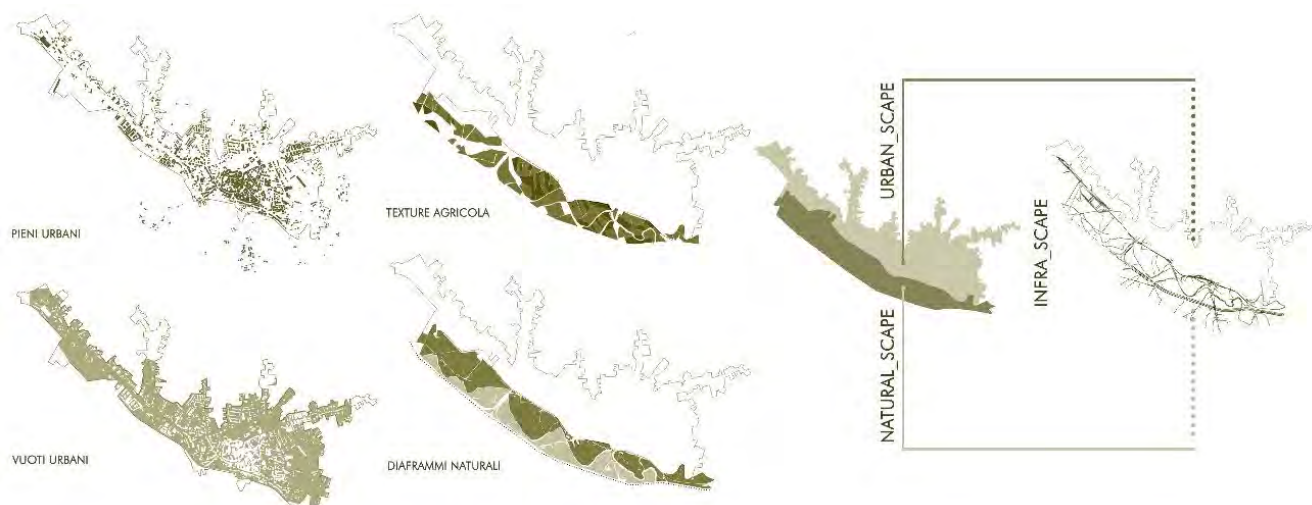
Ambiente naturale e ambiente costruito interagiscono secondo un intento di dominazione sul territorio, caratterizzandone l'immagine. Tuttavia, è ben comprensibile che frequentemente sia la natura a doversi sottomettere a favore dello sviluppo umano, portando alla creazione di quegli spazi - definiti da Gilles Clément - «residui», ossia spazi «in attesa di una destinazione» o in «attesa dell'esecuzione di progetti sospesi». È proprio questo che accade a Lioni nel sistema lineare di entità antropiche e naturalistiche sopra citato: un sistema che si pone «nel mezzo» tra la città e l'infrastruttura. Osservandoli a più ampio spettro, questi «spazi residui» determinano l'interruzione della continuità territoriale, rivoluzionando pesi e misure tra le parti: le infrastrutture create dall'uomo - la tratta ferroviaria e la strada statale nello specifico - hanno la meglio su quelle naturali - paesaggio fluviale -, rendendole un retro per il territorio e separandole nettamente dalla città. La rifunzionalizzazione della fascia naturalistica fluviale e agricola di Lioni, attraverso la riattivazione della tratta ferroviaria a pieno regime, con l'inserimento di attività produttive mirate alla valorizzazione consapevole e sostenibile delle risorse naturali, materiali e immateriali locali, garantirebbe, dunque, una continuità territoriale e un'evoluzione urbanistica e paesaggistica che operi su questi «spazi in attesa» come lembi strappati da ricucire. L'intento è pertanto quello di riattivare questi «non luoghi» che stanno «nel mezzo» e portarli «al centro», secondo la riflessione di Susan Sontag: «Quando diciamo nel mezzo, pensiamo a qualcuno che voglia rimanere equidistante da certe scelte perché ha paura di prendere posizioni. Ma essere al centro - non è interessante? L'intero discorso cambia. [...] Essere al centro si contrappone all'essere marginale, e non vuoi essere ai margini della tua stessa coscienza, o della tua stessa esperienza o del tuo stesso tempo».

Portare, così, al centro dell'attenzione quei brani della città che si mimetizzano nella confusione del discorso urbano e che hanno una potenzialità d'accentramento ancora non espressa, reinterpretandone in tal modo la lettura data: per fare questo è possibile agire attraverso l'individuazione di una rete ecologica, che a partire dalla frammentarietà delle aree volge al ripristino della continuità. L'approccio generale all'individuazione di tale sistema si basa sull'interpretazione dell'ambiente, sul riconoscimento del suo valore sociale, nonché sulla sua conservazione e valorizzazione tramite la promozione di una serie di azioni a carattere di tutela.

## 3. Infra-scape: il paesaggio tra l'infrastruttura antropica e l'infrastruttura naturale

Una delle maggiori cause della creazione di residui urbani è certamente l'intersezione della città esistente con le infrastrutture costruite dall'uomo. Spesso, infatti, le reti di trasporti che sono costruite su un tessuto urbano già consolidato non stravolgono soltanto le connessioni ormai stabilite tra le parti, ma riescono a porre una distanza tra i luoghi talvolta incolmabile.

CHIARA BARBIERI



2: Analisi morfologiche dell'Urban\_scape e del Natural\_scape con la definizione di un terzo tipo di paesaggio, l'Infra\_scape.

Le stesse infrastrutture possono, tuttavia, essere considerate un elemento dinamico cambiando il punto di vista. Infatti, coloro che usufruiscono della città e del paesaggio tramite i trasporti (chiamiamoli viaggiatori), percepiscono i luoghi in rapida successione; l'ambiente vissuto non è unico, ma composto da una moltitudine di posti attraversati di continuo. Tutto ciò che Kevin Lynch nel 1963 ha analizzato dal punto di vista dell'automobilista in 'The View from the Road' è da applicare a tutti coloro che viaggiano con un qualsiasi mezzo di trasporto: il senso del movimento, del ritmo e dello spazio si alterano in funzione della velocità, che, pur variando a seconda del tipo di mezzo scelto, rimane molto più alta e sostenuta rispetto a quella di chi gode della città come parte di una comunità residente. Utilizzando un gioco di parole, ciò che dagli abitanti è definito paesaggio, dai viaggiatori è chiamato passaggio. Se si parla, quindi, dello spazio come pratica dei luoghi e non del luogo s'intende un doppio spostamento: del viaggiatore, certo, ma parallelamente anche dei paesaggi di cui egli ha sempre delle visioni parziali. Il viaggio costruisce un rapporto fittizio fra sguardo e paesaggio. È necessario, dunque, che l'architettura diventi immagine dei luoghi laddove è possibile soltanto percepirli, rendendo un'opera d'arte una rete di servizi e un'esperienza il percorrerla.

L'infrastruttura naturale, dal canto suo, si lega indissolubilmente al concetto di rete ecologica alla scala geografica: esistono reti ecologiche di area vasta, basate su elementi a scala regionale, che si interconnettono su scala nazionale e transizionale, e reti ecologiche a livello locale. Queste ultime sono generalmente costituite da quattro elementi: aree centrali - core areas -, ad alta naturalità che sono già o possono essere soggette a regime di protezione; fasce di protezione - buffer zones -, zone cuscinetto, o zone di transizione, collocate attorno alle aree ad alta naturalità al fine di garantire l'indispensabile gradualità degli habitat; fasce di connessione -corridoi ecologici-, strutture lineari e continue del paesaggio, di varie forme dimensioni, che connettono tra di loro le aree ad alta naturalità e rappresentano l'elemento chiave delle reti ecologiche, poiché consentono la mobilità delle specie e l'interscambio genetico, fenomeno indispensabile al mantenimento della biodiversità; aree puntiformi o 'sparse' -stepping zones-, aree di piccola superficie che, per la loro posizione strategica o per la loro composizione, rappresentano elementi importanti



3: Individuazione dell'area di intervento nella zona di diaframma tra la linea ferroviaria e il fiume. Nel render: il Parco della Memoria. (Progetto sviluppato dall'ing. Chiara Barbieri e dall'arch. Giovanni Zucchi nell'ambito del

del paesaggio per sostenere specie in transito su un territorio oppure ospitare particolari microambienti in situazioni di habitat critici. Nel caso di paesaggi fluviali come per Lioni, vi è una commistione di genere: i fiumi sono sicuramente delle core areas, ma per la loro morfologia si configurano come corridoi.

Essi favoriscono l'evoluzione di nuove relazioni dinamiche fra le componenti ma con lo sviluppo urbano hanno per lo più perso la funzione di infrastrutture naturali a favore di quelle costruite dall'uomo.

Per tale ragione, il progetto di paesaggio diventa centrale perché costruisce nuove identità per le comunità e spazi aperti di qualità per la socializzazione e la produzione: in relazione alla dimensione e mutazione dello spazio fisico conformato dalle pratiche agricole, al valore economico della produzione alimentare in relazione alla fertilità del suolo, alla reperibilità delle risorse, ai processi di trasformazione e distribuzione del cibo, alla dislocazione dei luoghi di produzione rispetto al loro consumo; in relazione alle analisi biologiche, pedologiche, idrogeologiche e fitopatologiche, mediante le quali diamo forma ad un processo di sostenibilità ambientale per promuovere e conservare la biodiversità in relazione ai valori ecologici; in relazione ai metodi adattivi per ripensare gli spazi aperti in funzione degli eventi causati dalle variazioni climatiche.

Il progetto per Lioni, sviluppato da chi scrive, prevede alla luce delle precedenti riflessioni, la realizzazione di un Parco Fluviale-Agrario (Fig. 3) mirato alla presenza di colture innovative e specialistiche, un luogo della ricerca, della sperimentazione e della produzione.

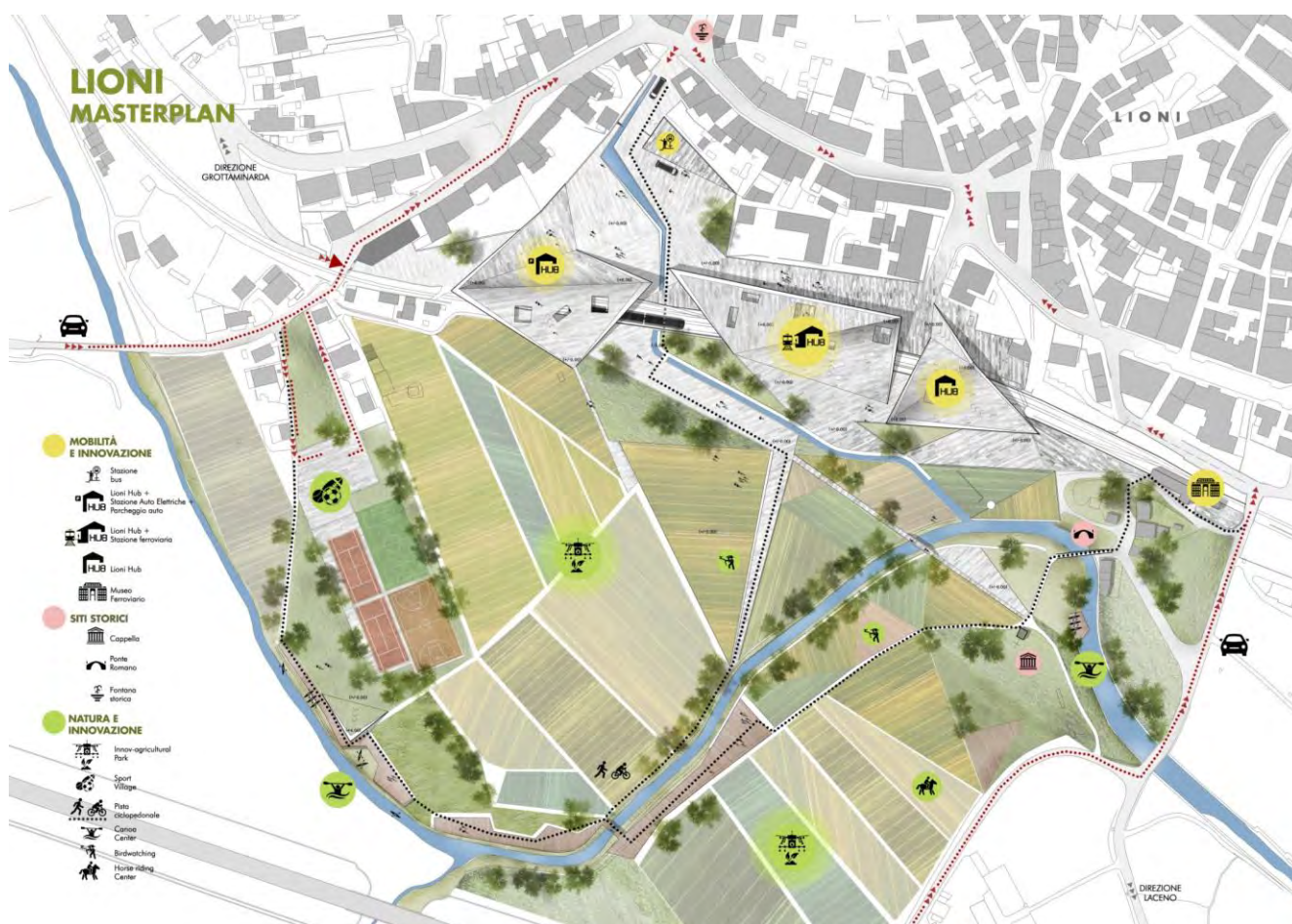
Dalla nuova piazza, gli utenti provenienti in auto potranno avere accesso al nuovo parcheggio situato nel primo edificio dell'HUB LIONI e procedere a piedi o in alternativa noleggiare le auto elettriche ivi stazionate. L'accesso alla città con la linea ferrata non subisce variazioni nel suo tracciato: i treni che arriveranno in città attraverseranno gli edifici che costituiscono l'HUB LIONI.

Si propone, in prima battuta, la ridefinizione dell'arrivo alla città di Lioni dal fronte Ovest, attraverso la SS400, con la realizzazione di un nuovo spazio pubblico antistante l'edificio comunale esistente e un HUB che ingloba la tratta ferroviaria, modellandosi come un elemento a metà tra il paesaggio e la città.

I tre volumi dell'HUB si presentano come grandi pensiline forate, al di sotto delle quali si articolano i volumi trasparenti che ospitano le diverse attività commerciali e i servizi atti a incentivare le nuove imprenditorialità rivolte a settori innovativi e creativi.



CHIARA BARBIERI

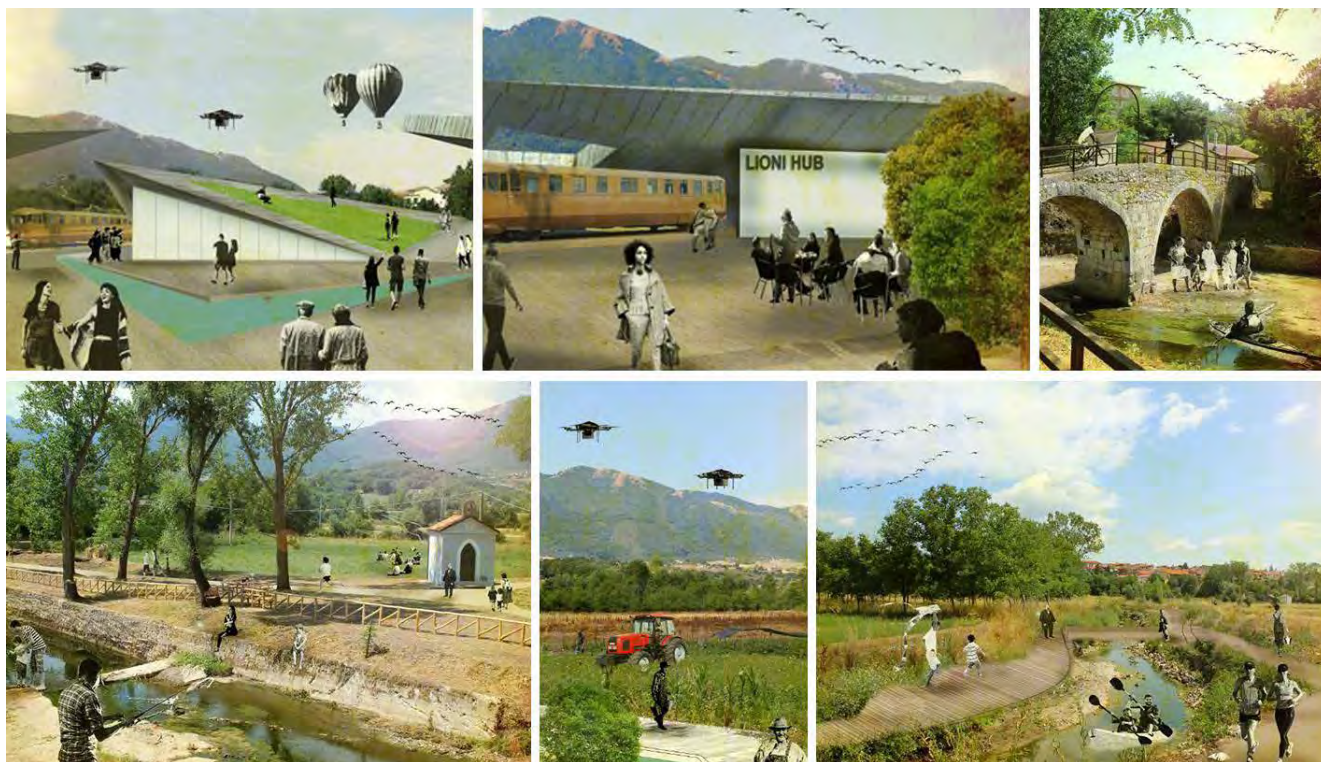


4: Masterplan di progetto: il nuovo sistema di spazi pubblici urbani, i tre volumi-suolo del HUB LIONI e il Parco Agricolo Innovativo. (Progetto sviluppato dall'ing. Chiara Barbieri e dall'arch. Giovanni Zucchi nell'ambito del Master di II Livello ARiNT 'Architettura e Progetto per le Aree Interne. Ri\_Costruzione dei piccoli paesi' 2018-2019).

Il sistema dell'HUB attraversa i fasci dei binari ricucendo di fatto la zona urbana (Urban\_scape) con quella agricola (Natural\_scape) e presentandosi come un gioco di suoli artificiali che, a diverse quote, che creano nuovi spazi pubblici rivolti alla collettività e nuovi attraversamenti e collegamenti con il paesaggio.

La piazza dell'Acqua definisce un nuovo spazio pubblico per la città, determinando così un'immagine dinamica dell'accesso alla città di Lioni: recuperando il tracciato di un antico canale – oggi interrato – la piazza si caratterizza come luogo di condivisione, di transito e di sosta.

La Stazione ferroviaria si fonde con il nuovo HUB, presentandosi come tassello di un unico grande sistema infrastrutturale che ricuce la città con il paesaggio fluviale, attraversando il fascio dei binari. Antistante la stazione ed in connessione con il centro cittadino tramite, si è deciso di riconfigurare una vera e propria Piazza della Stazione, cuore pulsante del sistema infrastrutturale nel versante urbano (Urban\_Scape). Sulla nuova Piazza, luogo di scambio e idee, si affaccia anche il terzo volume dell'HUB che come i primi tre attraversa i binari e consente l'arrivo attraverso la sua copertura calpestabile all'area del Parco Agricolo-Fluviale.



5: In alto a sinistra: La Piazza dell'Acqua. In alto al centro: l'HUB LIONI, la Stazione ferroviaria e la relazione con i Monti Picentini. In alto a destra: il Parco della Memoria e il Ponte di Annibale. In basso a sinistra: il Parco della Memoria e la piccola Cappella. In basso al centro: Innov-Agri-Cultural Park e l'agricoltura innovativa. In basso a destra: le promenade naturalistiche e i percorsi sportivi. (Progetto sviluppato dall'ing. Chiara Barbieri e dall'arch. Giovanni Zucchi nell'ambito del Master di Il Livello ARiNT 'Architettura e Progetto per le Aree Interne. Ri\_Costruzione dei piccoli paesi' 2018-2019).

Dal sistema di volumi dell'HUB sarà possibile attraversare i binari e accedere al Parco Agricolo-Fluviale attraverso una serie di percorsi e spazi verdi. Da qui sarà possibile accedere, sul fronte Est, alla Museum Agorà, una nuova area di sosta antistante il Museo Ferroviario che verrà realizzato in uno degli edifici FS esistenti lungo il fascio di binari.

L'arrivo a Lioni dal fronte Est, tramite via Ofanto, consentirà di ridefinire una nuova porta della città caratterizzata dalla presenza di due manufatti antichi, il Ponte di Annibale e una piccola cappella. In quest'area – raggiungibile anche dalla Museum Agorà e dall'area degli HUB attraverso la realizzazione di un nuovo ponte sul fiume Ofanto – il progetto prevede la creazione di un Parco della Memoria, con la valorizzazione delle presenze storiche e la sistemazione a verde dell'area, oltre che una piccola piazza e un pontile per l'attracco delle canoe. Da qui, sarà possibile raggiungere il grande e innovativo Parco naturalistico, agricolo e sportivo, *Innov-Agri-Cultural Park* dal carattere multidisciplinare e poliedrico.

Il parco si estende nell'area definita a sud dal fiume Ofanto e a nord dal fascio ferroviario, e ospita attività rivolte principalmente all'innovazione e al disegno di paesaggi vegetali resilienti e suoli permeabili di alta qualità spaziale ed eco-sistemica per il miglioramento delle condizioni microclimatiche urbane. Saranno previsti metodi di coltivazione innovativi, luoghi di ricerca, di formazione, di sperimentazione e di produzione, realizzati con architetture effimere e flessibili in relazione alle mutevoli esigenze.



CHIARA BARBIERI

La realizzazione di percorsi naturalistici e le connesse attività sportive green consentiranno di riportare in vita una connessione fattiva tra la città di Lioni, il paesaggio prossimo dell'area fluviale e del paesaggio più distante dei Monti Picentini, consentendo l'attivazione di nuovi punti di vista e scorci prima inediti. Il parco potrà a sua volta generare un turismo naturalistico, culturale e alimentare ancorato a strategie di rete e incentivazione di forme di ricettività legate al riciclo.

## Conclusioni

Le strategie che si propongono per riattivare tali spazi partono dunque dal margine: occorre 'riciclare' il paesaggio di 'margine' per usi collettivi, sociali e produttivi orientati ecologicamente. Puntare a ritrovare la vocazione naturale originaria, evitando altro consumo di suolo. È necessario far sì che si esprima ancora quello che Gilles Clément definisce il 'genio naturale', ossia la capacità di regolare naturalmente i loro rapporti al fine di potersi sviluppare al meglio nella dinamica quotidiana dell'evoluzione. Tuttavia, la concezione della 'natura per la natura stessa' in un contesto urbano è difficile da far sopravvivere e parlando di territori rurali urbanizzati è immediato il collegamento con l'agricoltura. In un momento storico come questo in cui si cerca di valorizzare le risorse locali 'a chilometro zero', il rispetto per l'ambiente passa anche per il ritorno alla coltivazione dei prodotti. Anche se non è più possibile utilizzare il sistema tradizionale del singolo orto nel recinto di casa propria, si può ancora una volta fare ricorso alla partecipazione della comunità residente. Occorre progettare 'diaframmi', trasformando il sistema naturalistico-infrastrutturale che caratterizza il limite fisico della città di Lioni in un telaio di spazi pubblici di qualità paesaggistica per l'identità, la vita sociale e la sicurezza di territori e la sicurezza dei territori e delle comunità.

## Bibliografia

CLÉMENT, G. (2005). *Manifeste du Tiers paysage* (trad. it. *Manifesto del Terzo paesaggio*, Macerata, Quodlibet).  
CLÉMENT, G. (2013). *Jardins, paysage et génie naturel* (trad. it. *Giardini, paesaggio e genio naturale*, Macerata, Quodlibet).

## ***Il disegno delle mappe di comunità come strumento per connettere architettura, territorio e società nei centri minori***

*The drawing of community maps as a tool to connect architecture, territory and society in small towns and cities*

**GIOVANNI CAFFIO**

Università G. d'Annunzio di Chieti-Pescara

### **Abstract**

*Questa ricerca mira a studiare il disegno delle Mappe di comunità quali strumenti di conoscenza e dialogo tra esperti, cittadini e territori. L'idea di Mappe di comunità nasce in Inghilterra negli anni '80 grazie al lavoro di associazioni non-profit come Common Ground e Friends of Earth che hanno colto l'importanza di coinvolgere attivamente le comunità dei centri minori valorizzandone il portato conoscitivo e creativo. Si tratta di una modalità cooperativa che sfrutta la conoscenza e la valorizzazione del patrimonio storico, culturale e paesaggistico di un territorio e delle persone che vi risiedono.*

*This research aims to study the design of community maps as tools of knowledge and dialogue between experts, citizens and territories. The idea of Community Maps was born in England in the 1980s thanks to the work of non-profit associations such as Common Ground and Friends of Earth, which have grasped the importance of involving the communities in smaller centers and enhancing their cognitive and creative potential. It is a cooperative method that exploits the knowledge and enhancement of the historical, cultural and landscape heritage of a territory and the people who live there.*

### **Keywords**

Centri minori, disegno, mappe di comunità.  
*Small Towns, Drawing, Community maps.*

### **Introduzione**

Per 'mappa di comunità' intendiamo uno specifico artefatto grafico-comunicativo, risultato di un percorso articolato e socialmente condiviso, attraverso il quale è possibile indagare una particolare porzione di territorio antropico, una lente d'osservazione su uno spazio abitato che è anche un invito diretto ai suoi abitanti affinché possano riconoscere e riconoscersi in quello spazio ibrido e stratificato – fatto di natura, artificio e storia – che li circonda e sostiene in un equilibrio simbiotico e delicato. Le mappe di comunità servono a connettere un insieme di abitanti intorno a un progetto condiviso, ovvero la costruzione di nuovo valore a partire dalla realtà concreta che li circonda quotidianamente e che a volte non è interpretata come vera ricchezza, fatta di bellezza, racconti e relazioni, proprio da chi, per una lenta consuetudine dello sguardo, non è più in grado di riconoscerla e valorizzarla. Il disegno della mappa di comunità è un'occasione offerta alle persone che vivono in un territorio di interrogarsi su quali siano i punti di forza del proprio contesto di vita, un momento di riflessione corale in cui dichiarare le potenzialità che nascono dal proprio passato e dalle proprie tradizioni, un auspicio fattivo affinché si possa conservare e valorizzare ciò che è esperienza e patrimonio comune. Si tratta di un percorso a tappe in cui l'elaborazione materiale della mappa stessa, il suo disegno di elementi iconici e di connessioni sullo spazio

della carta, fa da catalizzatore per l'emersione di significati spesso nascosti ma importanti per una collettività. Nella redazione della mappa ogni voce è ascoltata e valorizzata, riconoscendo l'importanza che possiede ogni singola espressione nel rendere unica e irripetibile la narrazione di un luogo. La mappa è la rappresentazione non solo di un'idea condivisa ma anche del suo costruirsi per sommatoria dei contributi provenienti dai diversi abitanti di un territorio, una pratica che attraverso dei segni grafici porta alla luce l'identità di una cultura locale. Nel suo farsi, il disegno della mappa rende gli abitanti partecipi di una costruzione identitaria e abili costruttori di una rappresentazione che è di un luogo e al tempo stesso della comunità che lo abita. Lo scopo implicito nella elaborazione di ogni mappa di comunità è svelare, non tanto agli occhi degli osservatori esterni quanto a quelli dei suoi abitanti, la quantità di risorse che un territorio serba al suo interno, evidenziando quel patrimonio materiale e immateriale [Maggi, Murtas 2004] su cui può contare e investire per un progetto di futuro. A differenza delle comuni mappe o elaborati cartografici tradizionali, le mappe di comunità mirano a rappresentare proprio ciò che è nascosto – o implicito e sfuggente per la sua sottigliezza –, al di sotto del livello espresso dalle informazioni grafiche convenzionali. Prima di procedere all'analisi di alcuni esempi di mappe, può essere utile accennare sinteticamente al modo in cui, partendo dall'esempio concreto delle *Parish Maps* inglesi si è arrivati alla formulazione delle mappe di comunità italiane contemporanee.

## 1. Nascita ed evoluzione delle mappe di comunità

Un punto di partenza fondamentale per comprendere le mappe di comunità è costituito dagli studi di Kevin Lynch [Lynch 1960] sulle modalità con cui gli abitanti di una città osservano la città costruendo personali mappe spaziali con cui guidare i propri spostamenti nello spazio urbano. Le ricerche di Lynch si concretizzano in particolari costrutti grafici, mappe mentali che ricostruiscono il modo in cui una persona che si muove nella città la osserva e discretizza scegliendo intuitivamente quegli elementi più significativi che lo aiutino a orientarsi nello spazio fisico [Maraviglia 2016]. Questi primi spunti di lettura spontanea della città si sono poi evoluti in processi condivisi di costruzione di mappe grazie ad alcuni esperimenti condotti in America Latina agli inizi degli anni '80 che hanno fornito la base metodologica e pratica che ha poi trovato una sua sistematizzazione nella metodologia elaborata dall'*International Council for Local Environmental Initiatives* (ICLEI) di Toronto su iniziativa dell'Agenda21 sostenuta dalle Nazioni Unite a partire dal 1992. Questa metodologia rientra nel novero delle pratiche di *community mapping*, un insieme di tecniche che mirano a rendere i cittadini protagonisti nella ideazione e realizzazione di mappe che, anche nell'ingenuità di rappresentazioni poco strutturate e professionali, sono in grado di esprimere in modo compiuto e diretto il territorio di appartenenza e le sue dinamiche [Fanfani 2005]. Nello stesso periodo in Inghilterra, l'associazione Common Ground dà inizio al progetto *Parish Map Project* che, per la prima volta tra i paesi europei, si dedica a far conoscere e rinforzare le risorse di un territorio grazie al supporto e all'azione creativa dei suoi stessi abitanti [Murtas 2017].

È all'intuizione e alla passione di due studiose, la geografa Sue Clifford e la designer Angela King, la felice scelta di dare spazio e voce alle persone e ai loro spazi quotidiani in cui agiscono e vivono, un punto di partenza non scontato in quanto spesso negletto dai professionisti che rappresentano lo spazio abitato adottando gli strumenti tradizionali della cartografia.

Come riporta Chris Perkins, «The mapping process was seen as being at once aesthetic and political, encouraging active participation in map making, with the process in theory bringing

together local communities to “hold their own ground”. The project offered general advice but avoided central standardisation. Instead local people were encouraged to employ whatever skills were available to create a map of their own place» [Perkins 2007, 128].

Il Parish Map Project ha avuto un notevole successo diffondendosi in molti villaggi scozzesi e inglesi e continuando a crescere nel corso dei decenni fino a raggiungere un numero di paesi coinvolti superiore a 2000. Successivamente l'idea delle *Parish Maps* supera i confini del Regno Unito grazie alla sua flessibilità e capacità di andare incontro alle esigenze di comunità anche molto diverse. Agli inizi degli anni 2000 il Laboratorio Ecomusei della Regione Piemonte importa l'idea in Italia, facendo propri i principi e il *modus operandi* delle *Parish Maps*. Invece di tradurre letteralmente i termini inglesi, è adottato il nome di 'Mappe di Comunità' per evidenziare soprattutto la dimensione partecipativa del progetto. 'Al sistema ecomuseale piemontese, ai suoi primi passi, interessava trovare uno strumento efficace, semplice, diretto, accessibile a tutti, in grado di mettere in evidenza le molteplici relazioni che legano il patrimonio locale e la sua comunità di riferimento' [Murtas 2017]. Nello stesso periodo, in Unione Europea avviene una vera e propria rivoluzione riguardo l'idea stessa di 'paesaggio' grazie alla redazione della Convenzione Europea del Paesaggio del 2000. Da questo momento, la conoscenza del territorio da parte di chi lo abita rientra a pieno titolo nella definizione stessa di paesaggio e collabora a costruirne l'identità. La consapevolezza degli abitanti del proprio 'paesaggio' diventa, quindi, un fine da prefiggersi per valorizzare e custodire il proprio patrimonio materiale e immateriale. Il nuovo concetto di paesaggio diventa così un asse fondamentale degli Ecomusei, che acquistano il ruolo di importanti promotori delle mappe di comunità in Italia attraverso una capillare opera di diffusione dei principi teorici e dei processi concreti per la costruzione comunitaria di queste nuove rappresentazioni.

## 2. La scelta del set di studio

Come abbiamo visto in precedenza, il numero di mappe di comunità in Europa è molto elevato. Per questo motivo si è scelto di limitare il campo di studio attuale alla situazione italiana delle mappe consultabili online o presenti in raccolte pubblicate tra il 2002 e il 2019. Possiamo suddividere le mappe di comunità italiane in due grandi insiemi a seconda dell'organismo o ente proponente: il primo gruppo comprende le mappe promosse dai sistemi ecomuseali. La ricerca di questi esempi è stata realizzata partendo dalla mappatura di Giovanna D'Amia sugli ecomusei italiani (presente online sulla piattaforma DROPS (<https://sites.google.com/view/drops-platform/>)). A questo insieme sono stati aggiunti gli ecomusei non considerati da quella ricerca e le mappe di comunità più recenti. Il secondo gruppo include le mappe di comunità realizzate e portate avanti da promotori diversi dagli ecomusei. Le mappe che rientrano all'interno di questo set iniziale di studio sono poi state organizzate per regione di appartenenza, per evidenziare le relazioni tra esempi vicini nel territorio.

## 3. Cinque casi studio

Gli esempi qui riportati sono solo una selezione parziale e non esaustiva che ha lo scopo di evidenziare soprattutto le differenze e le unicità che contraddistinguono in realtà ogni mappa di comunità. Mappa realizzata dall'Ecomuseo del Paesaggio di Parabiago (Milano) in un periodo compreso tra il 2006 e il 2008. Alla sua realizzazione, opera dell'artista locale Patrizio Croci, ha contribuito un gruppo di lavoro aperto ad associazioni, tecnici, amministratori, singoli cittadini e studenti di scuola.







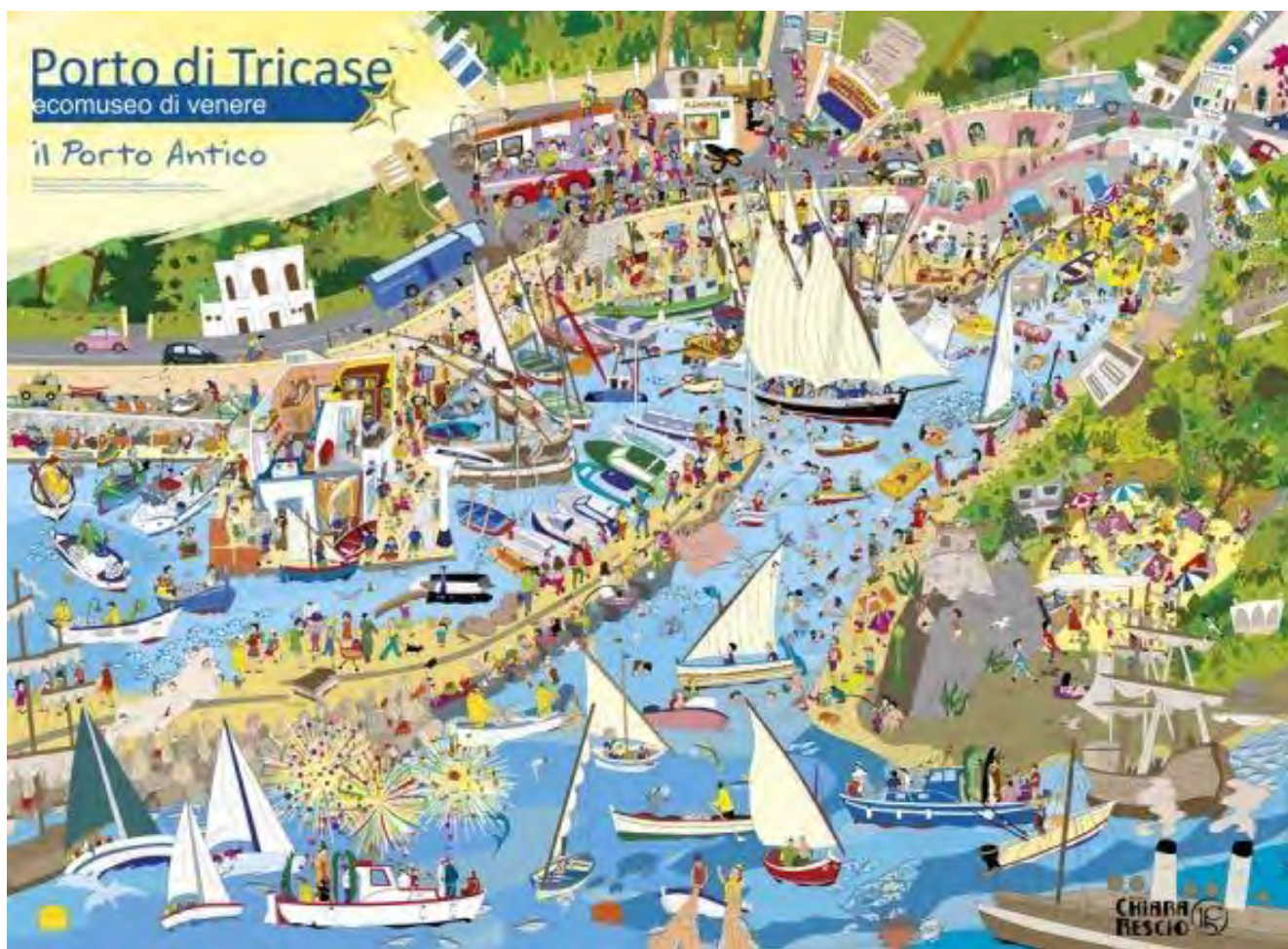
2: Mappa di comunità del Monte Rolla, reperibile all'indirizzo [www.monterolla.it](http://www.monterolla.it).

Il risultato finale è un grande poster pieghevole dotato di un fronte e di un retro. Il fronte presenta al centro la cartografia della città, con una legenda che identifica le diverse tipologie edilizie. Sovraimposti sono presenti alcuni piccoli disegni di luoghi o elementi caratteristici della città, con didascalie annesse e piccole cartografie storiche. Al contorno, sono presenti dei riquadri che raccontano la storia del luogo. Per quanto riguarda la struttura dei contenuti è chiaro un andamento centrifugo, alquanto caotico, dove il centro della struttura comunicativa è costituito da una cartografia abbastanza convenzionale mentre gravitano intorno elementi grafici, fotografici e testuali. Interessante come il grado di iconicità diminuisca procedendo dall'interno verso l'esterno dove troviamo esclusivamente informazioni testuali. La palette dei colori è ben bilanciata e lavora sul contrasto su due tonalità base, il verde del territorio e il magenta che sottolinea aree specifiche dell'abitato.

### 3.2 Mappa di comunità del Monte Rolla

Promossa dall'Ecomuseo del Monte Rolla nel territorio compreso tra Triangia e Castione Andevenno (Sondrio), la mappa è stata realizzata tra il 2016 e il 2017 coinvolgendo circa cinquanta residenti in 14 incontri. La mappa colpisce in quanto presenta una montagna stilizzata di forma triangolare che fa da contenitore grafico/semantico a una serie di elementi dislocati in modo libero: si tratta di disegni simbolici e identitari del patrimonio locale organizzati attraverso tre colori che rimandano al passato al presente e al futuro. La mappa adotta il modello geometrico della vista piana verticale su cui campeggiano una miriade di piccoli elementi rappresentati con un tratto semplice e giocoso al cui click si possono

GIOVANNI CAFFIO



3: Mappa di comunità del Porto di Tricase, reperibile all'indirizzo <http://www.webport.cloud/italia/la-mappa-comunita-del-porto-tricase/>

ascoltare dei brevi estratti sonori presi dai luoghi. Il progetto grafico è opera di Riccardo Stefanelli di Plum Design.

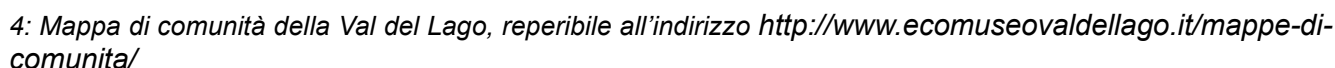
### 3.3 Mappa di comunità del Porto di Tricase

La mappa è stata promossa dall'Ecomuseo di Venere-Porto di Tricase e realizzata in periodo compreso tra il 2013 e il 2017 grazie alla collaborazione di un'ampia parte della comunità locale. È costituita da una giocosa illustrazione che mostra il porto attraverso una vista prospettica a volo d'uccello che ricorda una celebre litografia di Escher dal titolo *Print Gallery*. Il disegno, animato da numerosi dettagli, è abitato di piccole figure umane che fanno immaginare la vita vivace che si svolge intorno al porto. La mappa, disegnata dalla illustratrice Chiara Rescio, ha ricevuto importanti premi come l'Annual Award 2017 durante il Bologna Children's Book Fair 2017.

### 3.4 Mappa di Comunità della Val del Lago

Mappa elaborata dall'Ecomuseo della Val del Lago presso Cavazzo Carnico (Udine) durante il 2015 coinvolgendo all'incirca una sessantina di abitanti del luogo. Come l'esempio precedente, è caratterizzata da una vita a volo d'uccello in cui campeggia al centro una vista





### 3.5 Mappa del quartiere di Panzano

## Conclusioni

537

GIOVANNI CAFFIO



5: Mappa del quartiere di Panzano, visualizzabile all'indirizzo <http://www.sauldaru.com/lavoro/mappa-del-quartiere-di-panzano/>.

evidenziare alcuni elementi che accomunano un insieme di rappresentazioni grafiche comunque molto eterogenee.

Considerando anche solo gli esempi riportati, è chiaro come in genere il prodotto finale sia costituito da un elaborato cartaceo di grandi dimensioni, tipo poster, in cui predominano le tecniche di rappresentazione tradizionali. Anche quando le mappe sono in formato digitale, la rappresentazione mima o prende a prestito dalla tradizione gli elementi grafico-rappresentativi per poi digitalizzarli e introdurre un ulteriore layer interattivo (per esempio pulsanti, link a finestre esterne, suoni o video). In molti esempi le mappe, al pari delle cartine turistiche a cui direttamente si ispirano, presentano un fronte e un retro ed è possibile piegarle in modo tradizionale. In alcuni casi, e negli anni più recenti il loro numero aumenta, la rappresentazione del territorio comunitario è pensata per un uso prevalentemente online e la stampa, quando prevista, è solamente accessoria. Per quanto riguarda la struttura dei contenuti, nella maggior parte dei casi è presente una rappresentazione principale in posizione centrale (struttura centrifuga) intorno alla quale si dispongono ulteriori elementi della narrazione (fotografie, grafici, testi). Un ruolo fondamentale è svolto dal titolo della mappa, sempre messo in evidenza, mentre gli apparati testuali, didascalie o altri titoli, sono organizzati al servizio dell'immagine centrale. Questa, nella maggior parte dei casi, è una



cartografia piuttosto stilizzata del territorio, meno frequenti altri tipi di rappresentazioni come prospettive a volo d'uccello e viste assonometriche. La scelta della rappresentazione cartografica può essere associata a due fattori: il primo è la sua facilità di comprensione, essendo interpretabile come una carta geografica, il secondo è legato al fatto che spesso, durante il processo condiviso di elaborazione le carte geografiche, a differenti scale, sono usate come base prima per segnalare le risorse ritenute importanti e poi per proporre alcune ipotesi su come valorizzare lo spazio abitato dalla comunità. Si tratta, quindi, di elaborati grafici basilari sui quali avviene un iniziale momento di rilievo dell'esistente seguito da fasi più propositive e progettuali. La scelta di ricorrere, invece, a vista prospettiche, meno simboliche e più mimetiche, può essere legata, da una parte, alla volontà di semplificare l'interpretazione della rappresentazione da parte dei non addetti ai lavori, dall'altra all'esigenza di usare un linguaggio più pittorico ed evocativo in grado di lasciare maggiore libertà espressiva nella rappresentazione degli elementi.

Un aspetto fondamentale da sottolineare è la costante presenza in tutte le mappe di disegni che, in modo più o meno convenzionale, rappresentano gli edifici civili e religiosi più importanti presenti sul territorio. Una presenza, quella dell'architettura, che sottolinea la sua fondamentale incidenza sulla costruzione dell'identità di un territorio e della sua comunità. Per chiudere, è interessante evidenziare come nelle mappe figure spesso la rappresentazione di figure umane più o meno stilizzate, segno che il fine del disegno è collegare in un unico spazio di narrazione non solo un territorio, ma anche la comunità che vi abita.

### Bibliografia

- CLIFFORD, S., MAGGI, M., MURTAS, D. (2006). *Genius Loci. Perché, quando e come realizzare una mappa di comunità*, in «Strumenti IRES», n. 10.
- D'AMIA, G., L'ERARIO, A. (2018). *Gli Ecomusei*, in *Rapporto sullo stato delle politiche per il paesaggio*, a cura di R. Banchini, L. Scazzosi, Roma, Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
- FANFANI, D. (2005). *La rappresentazione identitaria per la pianificazione e lo sviluppo locale: stato dell'arte e alcuni riferimenti internazionali*, in *La rappresentazione identitaria del territorio*, a cura di A. Magnaghi, Firenze, Alinea Editrice.
- Gli ecomusei: il territorio come risorsa per lo sviluppo locale* (2017), numero monografico di «Territorio», n. 82, a cura G. D'Amia.
- LYNCH, K. (1960). *The Image of The City*, Cambridge, MIT Press.
- MAGGI, M., MURTAS, D. (2004). *Ecomusei, il progetto*, in «Strumenti IRES», n. 9.
- MARAVIGLIA, G. (2016). *La mappatura come strumento di partecipazione*, in «Rivista di Scienze sociali», n. 16.
- MIGLIARI, R. (2003). *Geometria dei Modelli*, Roma, Edizioni Kappa.
- MURTAS, D. (2017). *Mappe di comunità: conoscere e rappresentare il proprio mondo*. [visionscarto.net/mappe-di-comunita](https://visionscarto.net/mappe-di-comunita) (20 luglio 2020).
- PERKINS, C. (2007). *Community Mapping*, in «The Cartographic Journal», vol. 44, n. 2, pp. 127-137.





## *L'era del 5G: nuove prospettive per i centri minori delle aree interne italiane?* *The 5G era: new perspectives for the smaller centers of the Italian inner areas?*

**STEFANO DE FALCO\*, STEFANIA CERUTTI\*\***

\*Università di Napoli Federico II

\*\*Università del Piemonte Orientale

### **Abstract**

*Nel presente contributo è indagato il tema della valenza socio-tecnologica che accompagna le transizioni paradigmatiche, come quella del 5G, soprattutto in piccole realtà quali quelle dei piccoli borghi. Nella riflessione proposta, anche attraverso una indagine empirica, viene evidenziata la valenza di alcuni fattori di influenza nella catalizzazione dei processi di implementazione di nuove tecnologie, rispettivamente in ordine alla importanza del fattore di scala locale e al valore delle iniziative di partecipazione.*

*In this paper, the issue of socio-technological value related to the paradigmatic transitions, such as that of 5G, is investigated, especially in small realities such as those of small villages. The proposed reflection, also through an empirical analysis, highlights the value of some influencing factors in catalysing the implementation processes of new technologies, respectively in relation both to the importance of the local scale factor and both to the value of the participation initiatives.*

### **Keywords**

5G, borghi, transizione

5G, villages, transition

### **Introduzione**

L'acronimo 5G significa *Fifth Generation* e sta a indicare le tecnologie e gli standard di quinta generazione che permettono prestazioni e velocità superiori a quelli della tecnologia 4G/IMT-Advanced che l'ha preceduta. Il 5G, infatti, utilizza onde di frequenza più elevate rispetto alle precedenti reti mobili, consentendo a più dispositivi di accedere a internet contemporaneamente e a velocità più elevate.

Questa nuova capacità connettiva ha alcune *milestones* principali: il passaggio dall'era delle app fruibili dai singoli a quella delle aziende; la capillarità intesa come diffusione massima dei servizi di connettività; e, infine, la convergenza, ossia la cooperazione al massimo livello di integrazione tra reti e servizi erogati.

Lo scenario che si prospetta in relazione all'impiego di tali tecnologie è quello di una generazione di esternalità positive ad Y; da un lato, saranno resi disponibili servizi di altissimo livello tecnologico, come video ad alta definizione, internet tattile, realtà virtuale e *Internet of Things*, per quegli utenti e quelle imprese già immerse nel digitale e localizzate in ambito urbano e, dall'altro, si cercherà di assicurare servizi di base, ma allo stato attuale spesso assenti, quali prevalentemente la disponibilità di connettività diffusa, ad aree interne, aree rurali, piccoli borghi, finora isolati sia geograficamente per barriere fisiche e sia funzionalmente per quelle tecnologiche. Con particolare riferimento a questo secondo aspetto, il 5G auspica di interrompere quel circolo vizioso cui si sta assistendo nei piccoli comuni, che ad esempio nel Mezzogiorno sono circa un migliaio, in base al

quale si ha dapprima spopolamento per assenza di servizi idonei e mancanza di lavoro, e successivamente una ulteriore negativa riduzione dei servizi essenziali come trasporti, viabilità, uffici pubblici, che proprio per effetto dello spopolamento non possono essere più garantiti.

A partire da questa cornice introduttiva, il contributo è organizzato come segue: nel paragrafo successivo viene indagato il tema della valenza socio-tecnologica che accompagna le transizioni paradigmatiche, come quella del 5G, soprattutto in piccole realtà quali quelle dei piccoli borghi. Successivamente, viene evidenziata la valenza di alcuni fattori di influenza nella catalizzazione dei processi di implementazione di nuove tecnologie, rispettivamente in ordine alla importanza del fattore di scala locale (secondo paragrafo) e al valore delle iniziative di partecipazione (terzo paragrafo). Nel quarto paragrafo si propone un breve focus, con una indagine empirica che ben sintetizza gli aspetti trattati teoricamente, relativo al Comune di Lioni definito borgo 4.0 per una serie di iniziative legate al 5G in atto, nel quale tuttavia sono emerse una serie di criticità legate alla assenza di partecipazione della comunità locale. Le conclusioni completano il lavoro.

### **1. Transizioni socio-tecnologiche nei piccoli borghi**

Nei piccoli borghi delle aree interne, dove il radicamento alle identità territoriali e alle pratiche usuali è tradizionalmente molto forte, non può aversi transizione tecnologica se questa non è preceduta da una transizione sociale (social change) intesa quale strumento concettuale efficace per comprendere le dinamiche del cambiamento necessario [Banister 2008]. L'ambiente sociale relazionale è, infatti, l'humus in cui si stabilizzano le teorie della cultura convergente [Jenkins 2007] e in cui la pianificazione partecipativa basata sull'ascolto e sulla mediazione ai vari livelli della collettività si orienta verso il superamento del conflitto e il raggiungimento del consenso [Albanese, Casellato 2018].

A questo proposito, Roggema e altri autori (2012) hanno proposto tre diversi modi di introdurre tali cambiamenti: incrementale, di transizione e di trasformazione. Mentre i cambiamenti incrementali comportano piccoli e lenti aggiustamenti senza modificare l'essenza delle strutture, le transizioni implicano il miglioramento dell'attuale sistema per un futuro sostenibile e, infine, le trasformazioni conducono a scenari futuri completamente nuovi [Geels, Schot 2010].

Inoltre, il coinvolgimento della comunità locale nei piccoli borghi agevola fortemente la costruzione e il rafforzamento del capitale territoriale, definito come «insieme localizzato di beni comuni, materiali e non, che producono vantaggi collettivi non divisibili e non appropriabili privatamente» [Dematteis, Governa 2005, 27]. In altre parole, se il capitale sociale è radicato nelle relazioni interpersonali e nella messa in rete delle abilità e delle competenze di ciascun individuo [Coleman 1990, 302], e se il capitale territoriale trae alimento soprattutto dalle relazioni che la collettività locale è in grado di costruire con l'alterità e l'esteriorità, allora le comunità costituiscono l'interlocutore privilegiato tanto nei processi di sviluppo locale quanto nella creazione di vantaggi competitivi localizzati [Salone 2005; Raffestin 2012; Pollice 2005], a loro volta sempre più legati ad aspetti immateriali quali saperi e know-how contestualizzati [Pichierri 2005].

I determinanti delle transizioni socio-tecnologiche sono ravvisabili in un insieme di regole, in un ambiente normativo, in disposizioni istituzionali e pratiche di governance che possono differire da borgo a borgo, in relazione a dimensione e area geografica di riferimento [Canitez 2019].

## 2. La partecipazione a iniziative di comunità

Il tema della partecipazione dal basso, ossia quella che risulta associabile a iniziative di comunità, trova ormai da alcuni anni largo interesse in relazione ai fenomeni sempre più pervasivi di adozione di infrastrutture e facilities tecnologiche. La narrazione ricorrente la considera come una forma di controeazione alla galoppante fredda tecnocrazia che sta accompagnando le iniziative cosiddette smart. Infatti, se da un lato come si è detto essa trova un forte riscontro in piccole realtà nelle quali il senso di comunità è molto diffuso, dall'altro costituisce anche una forma di sviluppo di pianificazione urbana nelle ormai note smart cities. Tuttavia, è ravvisabile una differenza tra la partecipazione in ambito urbano e quella relativa a piccoli borghi. La maggior parte delle iniziative di smart city 'incentrate sui cittadini', come dimostrato da Cardullo e Kitchin (2019), sono radicate nella gestione, nel paternalismo civico e in una concezione neoliberale della cittadinanza che dà la priorità alla scelta del consumo e all'autonomia individuale all'interno di un quadro di vincoli definiti dallo stato e dalle imprese che privilegiano le soluzioni guidate dal mercato per questioni urbane, piuttosto che essere radicate nei diritti civili, sociali e politici e nel bene comune, come più sovente accade nelle piccole realtà interne. La governance partecipativa può essere, infatti, descritta come una proprietà emergente sistemica che deriva dall'interazione di molti sottosistemi della società che operano secondo logiche alquanto differenti [Pahl-Wostl 2019]. Comprendere come e quali variabili geografiche influenzino la performance dei sistemi di governance partecipativa è una grande sfida per la scienza e la politica (Id.).

Se 'partecipazione' è termine ricorrente nel linguaggio comune – al pari di 'sostenibilità', 'concertazione' o 'governance' – è perché esso detiene un elevato impatto evocativo, che indica qualcosa di intrinsecamente positivo, giusto da perseguire e trasversale a ogni pensiero partigiano. E in un momento storico come quello attuale, deprivato di ogni certezza e ancoraggio, sono proprio termini come questo a svolgere paradossalmente il ruolo di aggreganti sociali e catalizzatori di consenso [Banini, Picone 2018, 3].

Il fenomeno trova storicamente genesi nella metà degli anni '70, quando a una visione funzionalista dello sviluppo dall'alto se ne andava sovrapponendo una 'territoriale' che enfatizzava l'importanza dei processi di sviluppo dal basso [Conti 2012]. Una siffatta concezione politica di tipo bottom up sta contribuendo, tuttora, a cambiare anche modelli sociali consolidati, secondo cui le istituzioni dovrebbero occuparsi dei bisogni dei cittadini; proprio in opposizione a «scelte economiche, territoriali, ambientali, infrastrutturali non più riconosciute come portatrici di benessere» [Magnaghi 2010, 2] e imposte dall'alto, si va diffondendo il valore dell'autodeterminazione per progettare, in prima persona, la propria qualità della vita soprattutto quando questa risulta essere legata a implementazioni tecnologiche avanzate di tipo disruptive, in grado di creare una discontinuità con il passato. Un passato che, nei piccoli centri, risulta generalmente maggiormente autocorrelato rispetto a scenari urbani differenti.

Tra le varie definizioni di 'partecipazione' prodotte in ambito scientifico, sociale e istituzionale c'è sicuramente il riferimento all'empowerment di gruppi e collettività' [Banini, Picone 2018, 3]. Per questo, la definizione più generica e al tempo stesso comune alle tante maturate nel tempo è quella che intende la partecipazione come un processo in cui individui, gruppi e organizzazioni hanno l'opportunità di prendere parte alle decisioni che li riguardano o in cui essi hanno un interesse [Smith, Seyfang 2013].

Nei piccoli borghi l'interesse può trovare anche codifiche apparentemente incomprensibili secondo la prospettiva tecno-evoluzionista che caratterizza il tessuto urbano. In tal senso, anche una tecnologia di avanguardia può essere temuta in quanto sorgente di rischi e



1: Carta con evidenza del Comune di Lioni. Elaborazione degli autori.

svantaggi maggiori dei benefici che essa apporta. Tra gli esempi emblematici in tal senso rientra il borgo di Lioni in Alta Irpinia.

### 3. Il caso di Lioni (AV). Borgo 4.0 con il 5G tra opportunità e criticità

Lioni è un piccolo Comune in provincia di Avellino nell'Alta Irpinia (Fig. 1) di 6.151 abitanti che insistono su di una superficie di 46,51 km<sup>2</sup> e con una densità di 132,25 abitanti per km<sup>2</sup>. Come gran parte dei piccoli borghi di aree interne non solo italiani, ma anche europei, Lioni vive una serie di criticità legate all'inaccessibilità, alla avversione delle condizioni climatiche (neve abbondante nei mesi invernali) (fig. 2), alla indisponibilità di alcuni servizi essenziali e alla carenza dell'offerta di lavoro, che nel tempo ne hanno determinato un rilevante spopolamento (fig. 3).

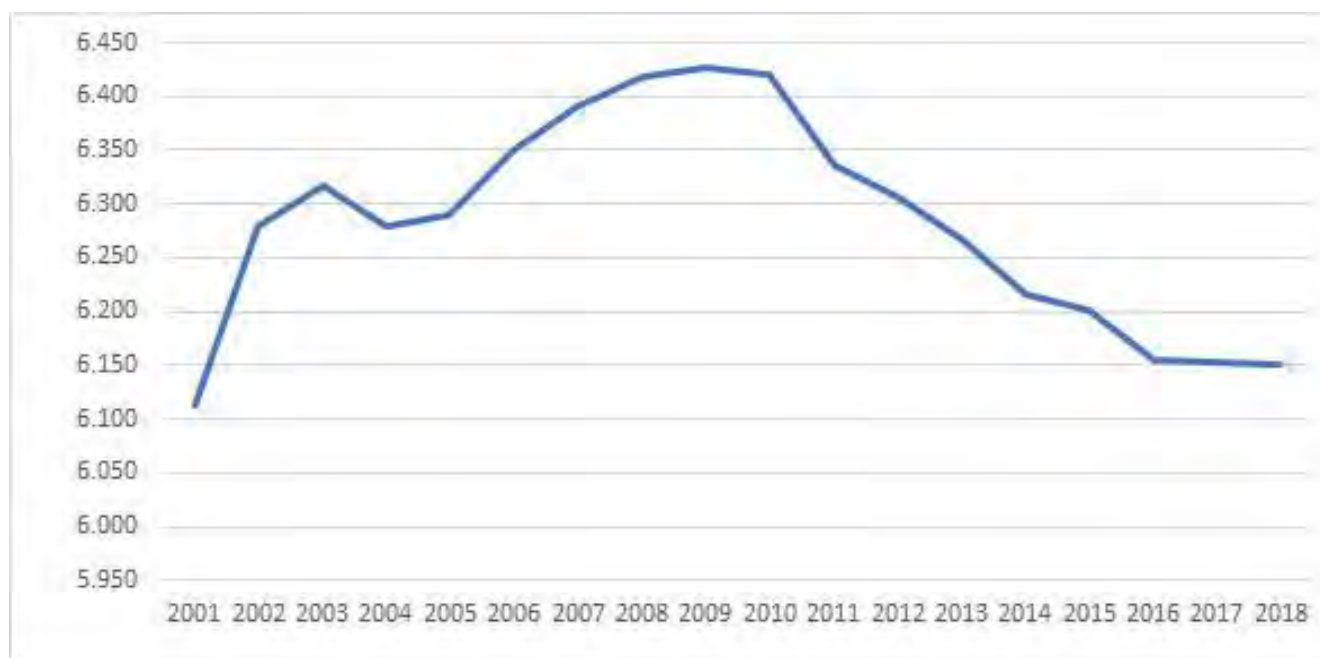
Di recente, una iniziativa caratterizzata da un'alta probabilità di creare una forte discontinuità rispetto a tale scenario è stata avviata da un importante gruppo imprenditoriale italiano, l'Adler Group, sotto la guida dell'AD Paolo Scudieri.

L'imprenditore nel 2019 ha presentato, infatti, al Premier Conte un progetto per Lioni denominato *Borgo 4.0 - Dalla tecnologia sostenibile a un nuovo umanesimo*, basato sull'impiego di tecnologie 5G per la sperimentazione di modelli di smart mobility. Lioni, dunque, laboratorio reale di prova di soluzioni avanzate per la guida driverless, per la comunicazione digitale uomo-macchina e per la fruizione di servizi disponibili in larghissima banda quale quella del 5G.

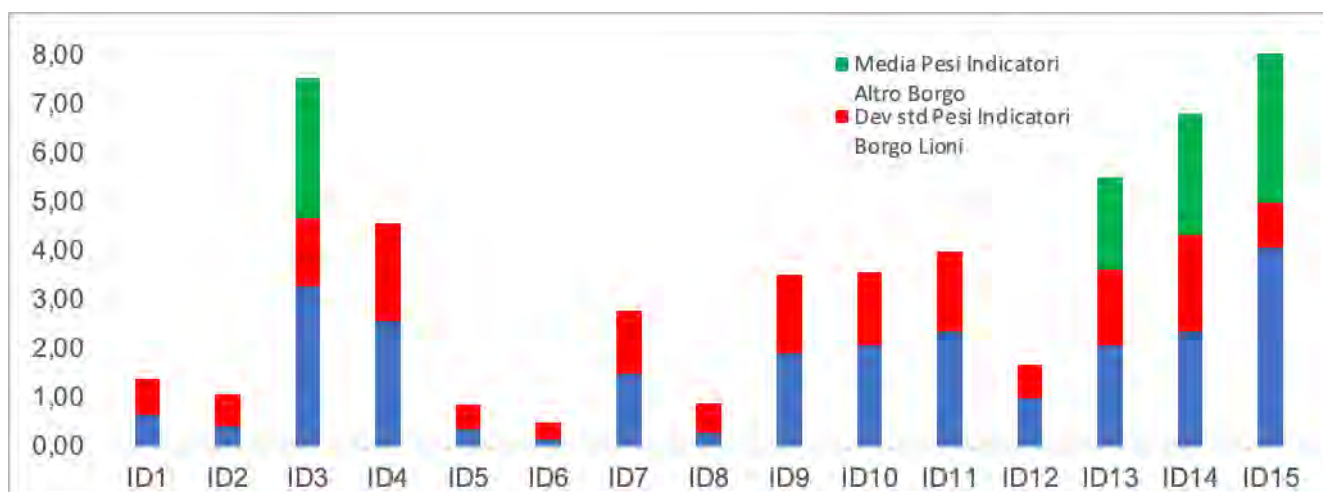




2: Lioni nei mesi invernali. Fotografia dell'autore Stefano De Falco.



3: Andamento demografico Lioni 2001-2018. Elaborazione degli autori su dati Tuttitalia.



4: Installazione del leone tecnologico, realizzato dal designer Giancarlo Taraski, donato dall'imprenditore

La via partecipativa scelta sembra, tuttavia, essere quella di tipo top down e non bottom up. Sono stati, infatti, coinvolti nel progetto sin dalle fasi preliminari diversi soggetti istituzionali, tra cui l'ANFIA (Associazione Nazionale Filiera Industria Automobilistica) che ha selezionato una cordata di imprese, università, istituzioni e aziende private con finalità di tipo scientifico. Presente, inoltre, nella partnership la Regione Campania che si farà carico degli investimenti necessari alla trasformazione di Lioni 'da borgo tradizionale a città intelligente', come recita uno stesso comunicato, con la viabilità digitalizzata. Un progetto di digitalizzazione peraltro già previsto per la Salerno Reggio Calabria dal MISE, e che potrebbe incrociare anche la parte dell'Ofantina che collega Lioni all'imbocco dell'autostrada stessa.

Gli auspici di questa governance partecipata di alto livello sono quelli di vedere entro poco tempo Lioni svolgere un ruolo attivo nel supporto alle sperimentazioni attraverso la riqualificazione delle sue infrastrutture urbane, che dovranno essere rese idonee allo sviluppo delle nuove tecnologie e dei nuovi modelli di mobilità sostenibile e sicura.

In questa cornice resta da verificare sia l'eventuale coinvolgimento di early stage, così come avvenuto per gli enti istituzionali, e sia il gradimento da parte della comunità locale rispetto a tale iniziativa, anche in considerazione della diffusa (giustificata o ingiustificata sarà la scienza a stabilirlo) preoccupazione per il 5G.

### 3.1 Risultati dell'analisi empirica

Al fine di rilevare la partecipazione e il gradimento rispetto agli obiettivi, le modalità e i rischi del progetto Lioni Borgo 4.0 è stato sottoposto ad un campione significativo di cittadini di Lioni un questionario (appendice 1).

Per gli indicatori di validità generale (ID3, ID9, ID13, ID14, ID15) non riferita al caso specifico Lioni, sono state effettuate alcune indagini campione su un gruppo di controllo di altro borgo e di area urbana.

Dai dati (fig. 4) emerge una percezione di scarso coinvolgimento della popolazione a fronte sia di una discreta conoscenza del fenomeno tecnologico, seppur con una variabilità abbastanza rilevante nelle risposte in tal senso, e sia di una pre-concetta resistenza alla implementazione di infrastrutture digitali nel borgo, così come da confronto anche con i dati rilevati su di un altro borgo non interessato dallo specifico progetto del Gruppo Adler. Inoltre, anche laddove gli indicatori specifici del borgo Lioni assumono valori più elevati, questi si



5: Installazione del leone tecnologico, realizzato dal designer Giancarlo Taraski, donato dall'imprenditore dell'automotive alla comunità lionese. Fotografia dell'autore.

accompagnano anche ad un maggiore scarto statistico emblematico di una non omogenea condivisione del progetto.

Risulta quindi parossistico il simbolo del gruppo Adler riportato come monumento di piazza (fig. 5) rispetto alla bassa partecipazione dei cittadini.

## Conclusioni

Scenari suggestivi ma realistici legati alle nuove tecnologie di comunicazione, tra cui il 5G, aprono sia il dibattito scientifico tra gli studiosi e sia quello applicativo tra gli addetti ai lavori a nuovi campi di indagine che riguardano la valorizzazione dei centri minori delle aree interne. Ricchi di potenzialità spesso inesprese questi sono sempre più soggetti a fenomeni di spopolamento e di abbandono che risulta essere un processo storico-geografico di *longue durée* che inizia con la crisi agraria degli anni Ottanta dell'Ottocento e che, dall'ultimo dopoguerra, aumenta progressivamente la velocità e la portata, fino a generalizzarsi e capillarizzarsi, investendo anche quelle aree piano-collinari non interessate dalla crescita urbana e dalle attività terziarie. Nel presente contributo si è fornita una prospettiva di indagine filtrata dall'approccio tecnologico a tale fenomeno avendone indagato modelli, casi studio, esternalità positive e corollari negativi per fornire un frame sulla possibile roadmap dei centri minori delle aree interne in epoca 5G.

Dall'analisi sono emersi alcuni fattori chiave in grado di ritenersi cifra distintiva dei fenomeni di avvio di roadmap tecnologiche in piccole realtà. Un primo aspetto ha riguardato la necessità di un approccio olistico relativo ad una transizione non solo tecnologica, ma anche sociale e culturale che deve accompagnare l'eventuale *path* trasformativo territoriale. In secondo luogo, sono stati ribaditi una serie di rilevanti esternalità positive nell'impiego di una scala locale di intervento per progetti innovativi. Infine, l'elemento catalizzatore dei processi di adeguamento al cambiamento che in modo imprescindibile deve caratterizzare le iniziative nei piccoli borghi è quello della partecipazione della comunità locale. A tal guisa, è stato descritto un caso emblematico rappresentato dal Comune di Lioni che ha avviato un interessante e importante processo di sperimentazione di tecnologie 5G e di avanguardia che, tuttavia, non ha tenuto conto di quest'ultimo aspetto evidenziato con previsioni almeno incerte rispetto all'esito previsto.

### Appendice 1 Questionario di indagine

ID	Domanda
ID1	Conosce il progetto Lioni Borgo 4.0?
ID2	È d'accordo con il progetto Lioni Borgo 4.0?
ID3	Conosce la tecnologia 5G?
ID4	È d'accordo con l'implementazione di tecnologie 5G nel progetto Lioni Borgo 4.0?
ID5	È stato coinvolto nel progetto Lioni Borgo 4.0?
ID6	Pensa che la popolazione del luogo è stata coinvolta nel progetto Lioni Borgo 4.0?
ID7	Pensa che il progetto Lioni Borgo 4.0 migliorerà la vita dei suoi cittadini?
ID8	Pensa che il progetto Lioni Borgo 4.0 aumenterà i flussi turistici?
ID9	Conosce la smart mobility?
ID10	Pensa che il progetto Lioni Borgo 4.0 migliorerà la smart mobility dei suoi cittadini?
ID11	Pensa che il progetto Lioni Borgo 4.0 potrà diventare esempio per altri borghi?
ID12	Pensa che il progetto Lioni Borgo 4.0 migliorerà i servizi di telemedicina per i suoi cittadini?
ID13	È d'accordo con l'introduzione del digitale nei piccoli borghi?
ID14	Pensa che il digitale nei piccoli borghi può costituire perdita di identità del luogo?
ID15	Pensa che i cittadini debbano essere coinvolti ed ascoltati prima di adottare soluzioni tecnologiche nel proprio borgo?

Legenda scala: 0: per niente; 1: molto poco; 2: poco; 3: abbastanza; 4: molto; 5: totalmente

Gli autori desiderano ringraziare il Dott. Roberto Germano della Promete srl e abitante di Lioni il supporto fornito nella fase di rilevazione dati.



## Bibliografia

- ALBANESE, V., CASELLATO, D. (2018). *Sperimentazioni di pianificazione partecipata: cross-action all'Officina dei Saperi a Ferrara*, in «Geotema», n. 56, pp.18-25.
- BANINI, T., PICONE M. (2018). *Verso una geografia per la partecipazione*, in «Geotema», n. 56, pp. 3-10.
- BANISTER, D. (2008). *The sustainable mobility paradigm*, in «Transp. Policy», n. 15, vol. 2, pp. 73-80.
- CANITEZ, F. (2019). *Pathways to sustainable urban mobility in developing megacities: A sociotechnical transition perspective*, in «Technological Forecasting & Social Change», n. 141, pp. 319-329.
- CARDULLO, P., KITCHIN, R. (2019). *Being a 'citizen' in the smart city: up and down the scaffold*, in «GeoJournal», n. 84, pp. 1-13.
- CONTI, S. (2012). *I territori dell'economia. Fondamenti di geografia economica*, Torino, Utet, 2012.
- DEMATTEIS, G., GOVERNA, F. (2005). *Il territorio nello sviluppo locale. Il contributo del modello SLoT*, in *Territorialità, sviluppo locale, sostenibilità. Il modello SLoT*, a cura di G. Dematteis, F. Governa, Milano, Franco Angeli.
- GEELS, F.W., SCHOT, J. (2007). *The dynamics of transitions: a socio-technical perspective*, in «Transitions to Sustainable Development: New Directions in the Study Long Term Transformative Change», pp. 11-103.
- JENKINS, H. (2007). *Cultura convergente*, Milano, Apogeo.
- PAHL-WOSTL, C. (2019). *The role of governance modes and meta-governance in the transformation towards sustainable water governance*, in «Environmental Science and Policy», 91, pp. 6-16.
- PICHIERRI, A. (2005). *Lo sviluppo locale in Europa. Stato dell'arte e prospettive*, Torino, Rubettino.
- POLLICE, F. (2005). *Il ruolo dell'identità territoriale nei processi di sviluppo locale*, in «Boll. Soc. Geog. Ital.», 10, vol. 1, pp. 75-92.
- RAFFESTIN, C. (2012). *Space, territory and territoriality*, in «Environment and Planning D: Society and Space», n. 30, pp. 121-141.
- ROGGEMA, R., VERMEEND, T., DOBBELSTEEN, A.V.D. (2012). *Incremental change, transition or transformation? Optimising change pathways for climate adaptation*, in «Spatial planning Sustain. For.», 4, vol. 10, pp. 2525-2549.
- SALONE, C. (2005). *Il territorio nelle politiche. Reti di soggetti, risorse localizzate e vantaggi competitivi nei processi di sviluppo locale*, in *Territorialità, sviluppo locale, sostenibilità. Il modello SLoT*, a cura di G. Dematteis, F. Governa, Milano, Franco Angeli, pp. 161-188.
- SMITH, A., SEYFANG, G. (2013). *Constructing grassroots innovations for sustainability*, in «Global Environmental Change», n. 23, VOL. 5, 2013, pp. 827-829.

## Sitografia

<http://www.geofilosofia.it/terra/Magnaghi.pdf> MAGNAGHI A. (2010). *Dalla partecipazione all'autogoverno della comunità locale: verso il federalismo municipale solidale*





## ***H<sub>2</sub>O Squares. La mitigazione del rischio e lo spazio pubblico nei borghi delle Aree Interne***

### *H<sub>2</sub>O Squares. Risk mitigation and public space in the villages of the Inland Areas*

**ROSA MARINA TORNATORA, ALESSANDRO DE LUCA**

Università Mediterranea di Reggio Calabria

#### **Abstract**

*Il saggio presenta uno studio sulla mitigazione del rischio idrogeologico nei borghi delle Aree Interne attraverso il progetto sullo spazio pubblico di Bova. Il centro della Calabria grecanica, assunto come 'laboratorio di sperimentazione', diventa lo scenario di un sistema di piazze d'acqua - H<sub>2</sub>O Squares - come riflessione sulla forma dell'assenza nei vuoti interstiziali del tessuto urbano.*

*The paper introduces a study regarding the mitigation of hydrogeological risk in the small villages of the Inland Areas, taking the Bova public spaces project as case study. The center of the Calabrian Greek area, an experimental laboratory, becomes the scenario of a system of water plazas - H<sub>2</sub>O Squares - as the shape of the absence in the voids of urban tissue.*

#### **Keywords**

Aree Interne, Rischio Idrogeologico, Piazze d'acqua.

*Inland areas, Hydrogeological risk, Water Squares.*

#### **Introduzione**

La rinnovata attenzione sui centri minori delle aree interne (AI) riapre un dibattito intenso, rivolto per anni solo alla città diffusa e alle periferie, ritornando a discutere sui processi di sviluppo e modernizzazione dell'identità locali e mettendo in luce eterogeneità strutturali e diversità spaziali da sempre caratterizzanti il territorio italiano. Emerge un quadro significativo che interessa il 60% del territorio nazionale, comprendendo 4.000 comuni, dei quali il 65% montani, con una popolazione che si aggira al 23% di quella italiana.

Sono realtà percepite come marginali, perché esterne ai processi economici e produttivi, ai sistemi di accessibilità, ai circuiti mediatici del grande consumo, mentre rappresentano delle centralità territoriali nel loro raccontare identità geografiche e storiche, nel mantenere la memoria della natura e della cultura come anima dei luoghi che oggi è necessario legare ad un possibile riequilibrio territoriale.

In questo quadro, le fragilità da sempre caratterizzanti le aree interne possono essere ripensate per sperimentare nuove forme di sviluppo e avviare un nuovo racconto ribaltando il pregiudizio di una mancanza di capacità produttive, perché realtà percepite immutabili, «custodi delle tradizioni» [De Rossi 2018, 9] per essere rilette rispetto ad altri parametri quali l'ambiente, il cultural Heritage e le relazioni tra identità locale e realtà globale.

#### **1. I territori fragili**

Il fenomeno dell'abbandono delle aree interne è un lungo processo che attraversa tutto il '900, già a partire dal 1932 al 1938, le indagini dell'Istituto Nazionale di Economia Agraria

sullo spopolamento montano nell'Italia centro-settentrionale, edito da Inea, rileva le fragilità urbane, territoriali e paesaggistiche di questi territori.

In particolare, dagli anni '50 lo svuotamento dei centri interni in Italia, con la conseguente espansione dei nodi urbani più ricchi, ha disegnato una «geografia dell'abbandono» [Fabian, Munarin 2017] che spesso coincide con la geografia dei rischi territoriali determinata dalla pressione antropica per il consumo del suolo agricolo, con la dismissione di quelle pratiche che svolgevano un ruolo di cura del territorio.

«Sicché l'osso della penisola, abbandonato a sé stesso, priva il resto del nostro territorio, la polpa che si trova a valle, con il suo carico demografico, le sue infrastrutture, aziende, edifici e manufatti, insomma la sua ricchezza, della protezione dai fenomeni meteorici sempre più violenti e caotici che si generano a monte. L'impoverimento dei territori fragili alimenta la distruzione di beni e ricchezze di quelli stabili e strutturati. Un paradosso davvero insostenibile» [Bevilacqua 2018, 121].

La crisi industriale, gli attuali cambiamenti produttivi e la più recente condizione pandemica aprono la possibilità di ripensare le aree interne come luoghi ricchi di diversità e qualità, dove è possibile sviluppare progetti innovativi in equilibrio con il sistema insediativo, con il paesaggio e con quella qualità della vita ancora viva. Un contributo in questa direzione è rappresentato dalla 'Strategia nazionale per le aree interne' [Snai 2012] che si pone l'obiettivo di invertire le tendenze demografiche nei territori fragili e promuovere progetti di sviluppo per la valorizzazione del patrimonio naturale e culturale, puntando anche su filiere produttive locali. La novità sta nell'approccio place-based e nel disegno di un nuovo concetto di mappa che, derivata dalla lettura della 'lontananza' delle aree marginali dai centri gravitazionali dove sono collocati i servizi essenziali, riconosce al 'diritto di cittadinanza' (accessibilità a istruzione, sanità e trasporto) le precondizioni per lo sviluppo territoriale.

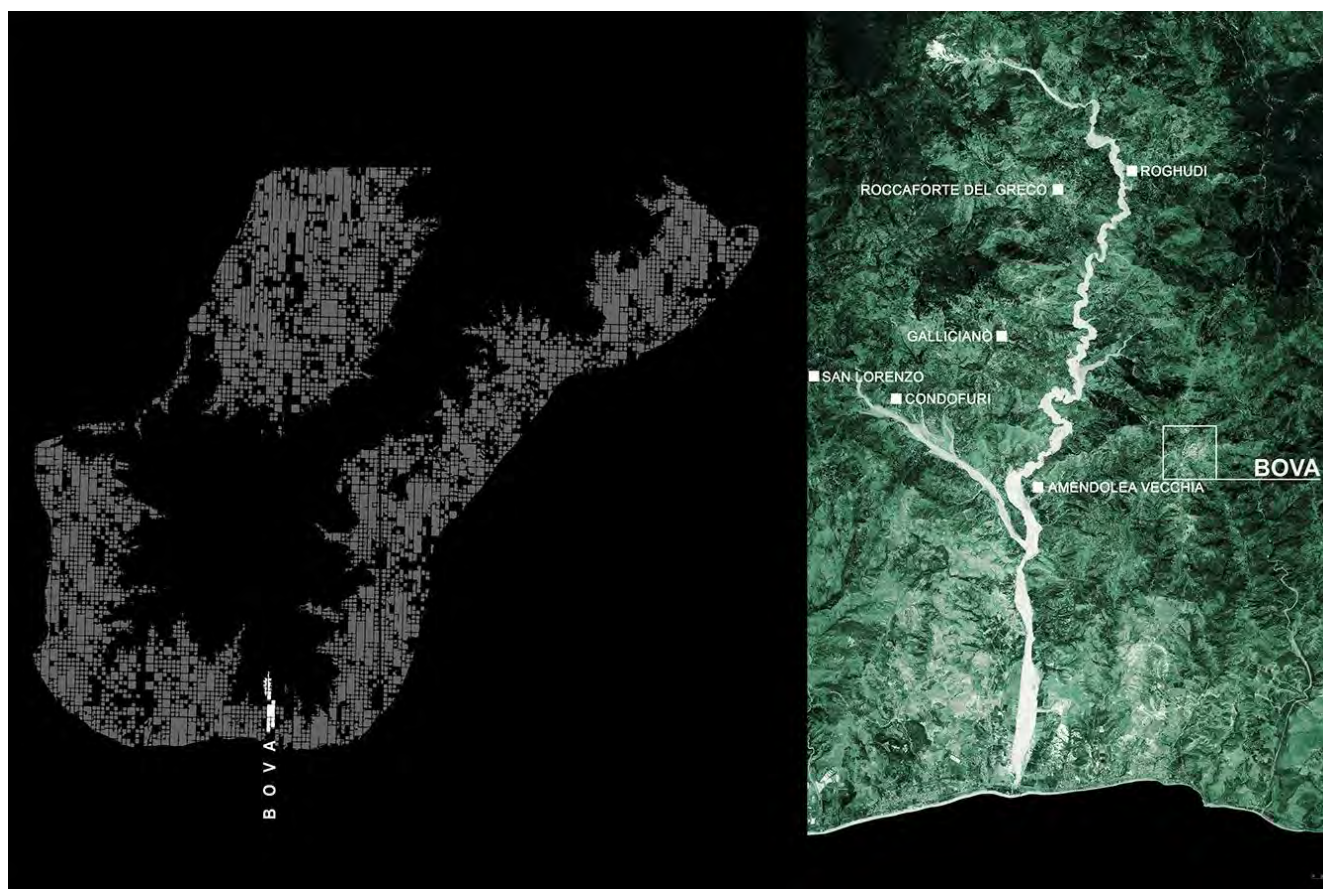
## **2. La forma dell'assenza. Il progetto delle Piazze d'acqua nel comune di Bova**

In questa ottica si inserisce il lavoro di ricerca e didattica sul Borgo di Bova, un antico centro dell'area greco-italica della Calabria (fig. 1) che insieme ai Brancaleone, Cardeto, Condofuri, Borgo dell'Amendolea, di Galliciano, Melito Di Porto Salvo, di Penteadattilo, Montebello Jonico, Motta San Giovanni, Palizzi, Palizzi Superiore, di Pietrapennata, Roccaforte Del Greco, Roghudi, Roghudi, San Lorenzo, Staiti, definisce una vera e propria 'Stanza Paesaggistica' [Purini 1991] lungo il versante ionico meridionale.

Sono borghi abbandonati o semi abbandonati, ricchi di testimonianze storiche fin dalla colonizzazione greca, che si distendono dal Mare Jonio sino alle pendici dell'Aspromonte, su una morfologia complessa e fragile, disegnata dai sistemi delle fiumare, oggi parte del Parco Nazionale dell'Aspromonte. Realtà che, fin dagli anni '50, hanno visto migrare la popolazione lungo le coste, caratterizzate da un nuovo sistema di infrastrutture, con il conseguente sdoppiamento dei borghi interni in nuovi centri urbani marini.

I borghi antichi, caratterizzati dal legame tra identità geografiche, paesaggistiche e storiche, all'interno di un «ambito territoriale omogeneo» [Gambi 1975], pongono oggi numerosi interrogativi sul loro destino anche in relazione al crescente interesse turistico. Una questione aperta per l'intera regione Calabria disegnata da quattrocentonove centri urbani, gran parte sotto i tremila abitanti.

Storicamente questo «pulviscolo di villaggi» [Lucio Gambi 1975], secondo una definizione di Lucio Gambi, è collocato su una morfologia complessa e fragile, arroccato sul sistema collinare e montano a partire dai 300 s.l.m., in un paesaggio disegnato dai circa mille bacini idrografici che rappresentano l'elemento fondativo a cui si lega l'economia e l'esistenza stessa dei borghi.



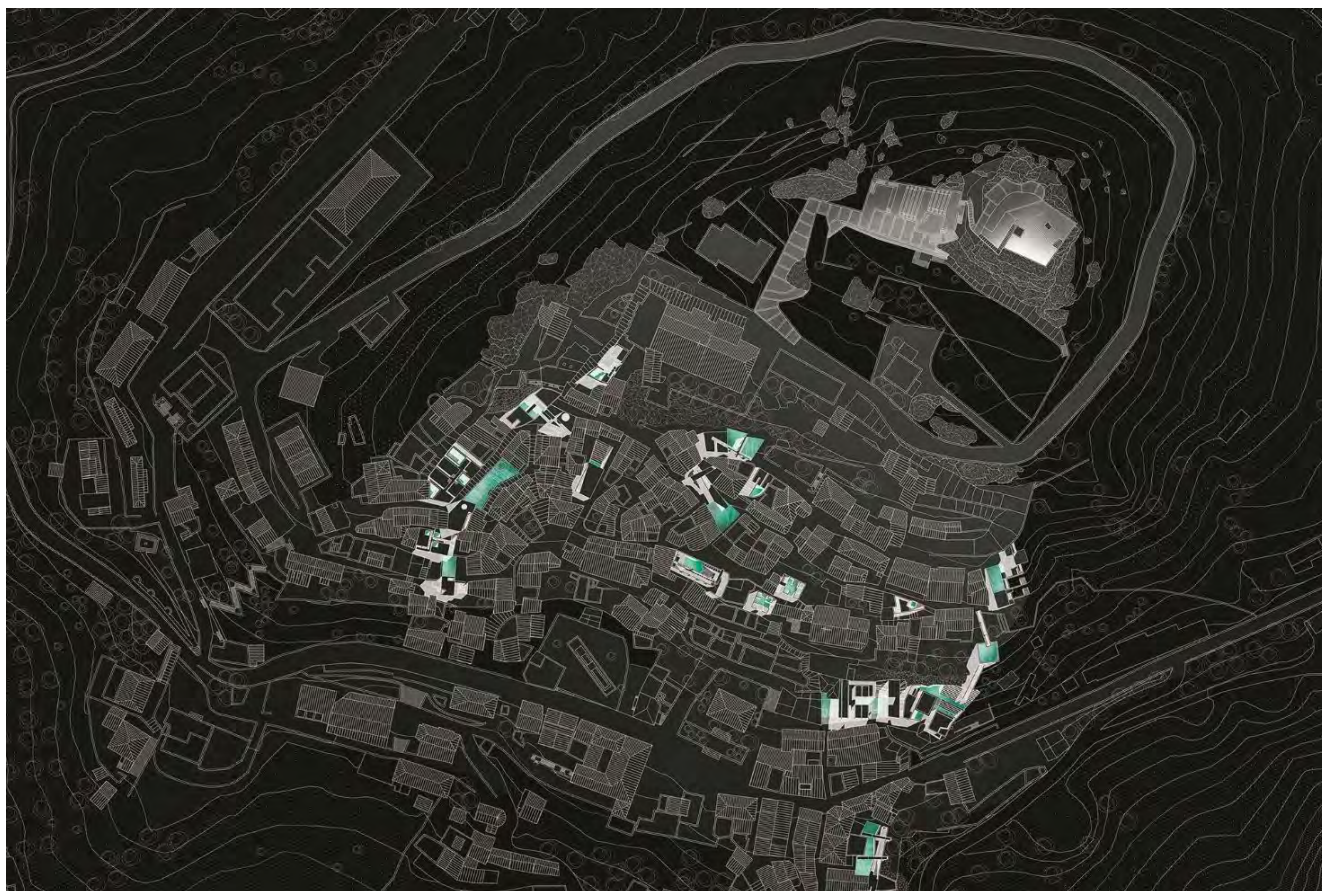
1: L'area grecanica della Calabria.

Le vallate delle fiumare e i loro borghi dalla peculiare giacitura sulle pendici dell'Aspromonte protese verso il mare, rappresentano dei luoghi unici e tuttavia con un alto livello di fragilità, non solo per il fenomeno dell'abbandono, ma per i rischi territoriali iscritti nella loro storia geologica e orografica.

In questo contesto, Bova, dunque, è assunta come un 'laboratorio di sperimentazione' caratterizzato da qualità urbana, architettonica, socialità e identità per tentare di individuare nuovi parametri di valore e modelli di riferimento attraverso un'azione progettuale basata sull'interazione con le questioni ambientali, la cultura dell'heritage e l'innovazione tecnologica. Il borgo, attualmente, vive una fase positiva di sviluppo dopo una lunga crisi diventando una realtà attiva rappresentata da una comunità di circa quattrocento abitanti, impegnata in azioni di sviluppo nel tentativo di invertire il trend di abbandono che ha caratterizzato la sua storia negli ultimi settant'anni. Tra i diversi interventi si ricordano l'apertura del Museo di Paleontologia e Scienze Naturali dell'Aspromonte, nel 2012; quello di lingua Greco-Calabra dedicato a Gerhard Rohls nel 2016; la programmazione di itinerari escursionistici sulle tracce del viaggiatore inglese Edward Lear; il restauro di emergenze architettoniche e di alcune chiese.

Queste azioni hanno permesso la salvaguardia della dimensione e bellezza urbana originaria e la stratificazione di nuove trasformazioni con «metafora del palinsesto, che è riscrittura su





2: H<sub>2</sub>O Squares Planimetria generale del sistema delle 'Piazze d'acqua' – Elaborazione degli studenti del Corso di Composizione Arch.2 a.a.2018/2019 – prof. Marina Tornatora. Cultori della materia: A. De Luca, L. La Giusa, Blagojia Bajkovski, Moataz Samir, Rita Elvira Adamo.

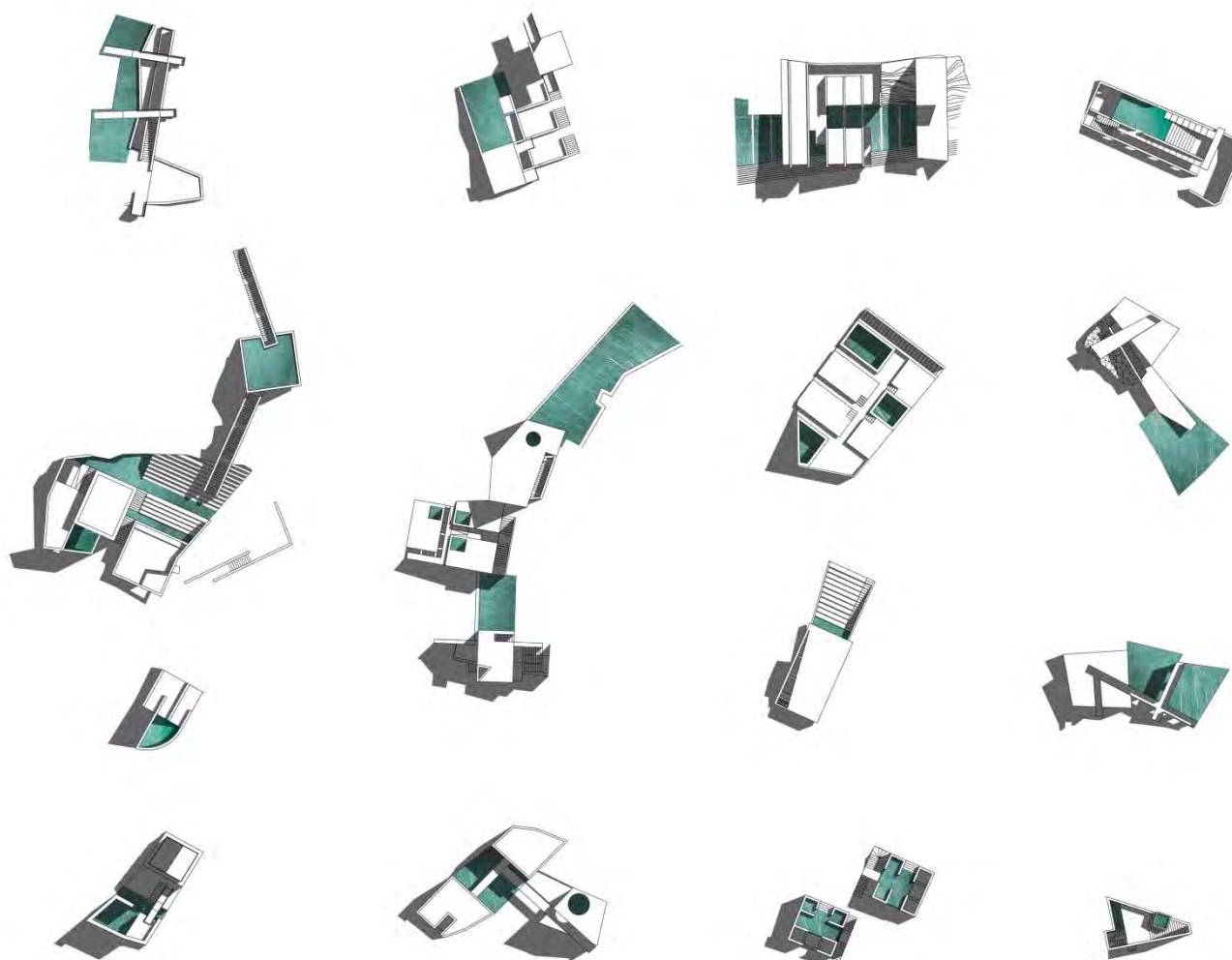
altre scritture che non sono cancellate dall'ultima edizione ma continuano ad apparire, ora esplicite ora in filigrana» [Belfiore 2017].

Il borgo di Bova, che con gli altri centri grecanici appartiene a una delle aree pilota della SNAI, rappresenta l'ambito di approfondimento delle ricerche e della didattica del Laboratorio Landscape\_inProgress dell'Università Mediterranea di Reggio Calabria, di cui si presentano gli esiti sviluppati all'interno del corso di Composizione Architettonica II a.a. 2018-2019 (fig. 2).

Le fasi iniziali di studio si sono concentrate su una lettura del sistema insediativo del borgo, conformato sulla topografia del suolo che si presenta in forte pendenza e dove il tessuto urbano racconta anche attraverso rovine e abbandoni la sua storia. La sperimentazione su Bova si configura come una strategia di ridefinizione dello spazio pubblico attraverso il progetto di un sistema di piazze d'acqua – H<sub>2</sub>O Squares – concepite come infrastrutture ambientali per la mitigazione dei rischi idrogeologici nel solco tracciato dalla 'Agenda 2030', in particolare per i 'Sustainable development goals' che riguardano la capacità di adattamento ai disastri naturali e la gestione complessiva del rischio (fig. 3).

Il progetto si definisce come un processo site-specific che tenta di dare forma alle 'assenze' del costruito, disegnando il vuoto delle piazze d'acqua concepite come delle infrastrutture ambientali di un sistema di spazi pubblici.





3: H2O Squares. Abaco delle 'Piazze d'acqua'.



4: Schemi delle diverse fasi delle 'Piazze d'acqua' – Elaborazione Laboratorio di ricerca Landscape\_inProgress:  
A\_ Stato di fatto 1 – Il suolo al di sotto dei manufatti fatiscenti diventa una ferita nel corpo della città provocando la vulnerabilità del tessuto urbano; B\_ Progetto. Stato 2 – La superficie della piazza durante i periodi privi di precipitazione atmosferiche; C\_ Progetto. Stato 3 – Il suolo permeabile assorbe e convoglia l'acqua durante le precipitazioni atmosferiche di media durata; D\_ Progetto. Stato 4 – La piazza si trasforma in uno specchio d'acqua durante le precipitazioni atmosferiche intense.



5: Vista di uno dei progetti (studenti Federico Filice e Francesco Del Rosario). Post-produzione a cura di Rosa Marina Tornatora.

La forma dell'«assenza» del costruito è interpretato nel senso proposto da Peter Eisenmann che, riprendendo una tesi di Jacques Derrida, associa il concetto di «assenza» a quello di «traccia» in questo caso rappresentata da quelle «ferite» presenti nel tessuto urbano del borgo, da quei vuoti interstiziali non riletti in opposizione alle «presenze fisiche» ma come evocazione di un'«assenza non assente».

Il nuovo suolo (fig. 4) disegna un dispositivo dinamico di raccolta e recupero dell'acqua piovana contribuendo alla salubrità dello spazio aperto utilizzando «superfici interattive, definite da materiali e tecnologie permeabili che configurano nuove porosità urbane» [Nicolin 2014], capaci di adattarsi e mantenere una «stabilità dinamica» rispetto all'azione degli agenti atmosferici. Un'operazione di *retrofitting* intesa come un fattore di innovazione concettuale che si basa su criteri d'intervento non più fondati sui principi di «rigidezza» ma su quelli di «permeabilità», capaci di assorbire e adattarsi ai cambiamenti naturali.

La configurazione spaziale degli interventi (fig. 5), non in continuità linguistica con il tessuto storico ritrova nel disegno della pianta antiche giaciture e la forma della topografia, riaffermando quell'autonomia del progetto e quella coscienza critica verso la storia evocata da Ernesto Nathan Rogers. Non vi è dubbio che la lettura della struttura insediativa ha rivelato quelle permanenze tipologiche degli edifici e dei tessuti che Saverio Muratori individua come gli indicatori dell'identità culturale e delle fasi di sviluppo dei luoghi. Tuttavia le soluzioni progettuali tendono a stabilire nuove interazioni attraverso singoli interventi che si insinuano nel tessuto esistente, disseminando segni, rafforzando tracce, configurando una costellazione di episodi concepiti come «l'irruzione dell'inatteso» [Lotman 1993].

**Bibliografia**

- BELFIORE, P. (2017). *I centri storici e le reticenze della cultura di sinistra*, in *Competenze in azione, governo del territorio, innovazione e sviluppo metropolitano*, a cura di A. Belli, Milano, Franco Angeli, pp. 229-237.
- BEVILACQUA, P. (2018). *L'Italia dell'«osso». Uno sguardo di lungo periodo*, in *Riabitare l'Italia. Le aree interne tra abbandoni e riconquiste*, a cura di A. De Rossi, Progetti Donzelli, Roma.
- DE ROSSI, A. (2018). *L'inversione dello sguardo. Per una rappresentazione territoriale del paese Italia*, in *Riabitare l'Italia. Le aree interne tra abbandoni e riconquiste*, a cura di A. De Rossi, Roma, Progetti Donzelli.
- FABIAN, L., MUNARIN, S. (2017). *Re-Cycle Italy. Atlante*, Siracusa, LetteraVentidue Edizioni.
- GAMBI, L. (1975). *Calabria*, Torino, Utet.
- GRAHAM, J. (2016). *Climates: Architecture and the Planetary Imaginary*, Zurich, Lars Müller Publishers.
- GIUSTI, U., INEA, (1932-1938). *Lo spopolamento montano in Italia: indagine geografico-economico-agraria*, Roma, Inea.
- LOTMAN, J. (1993). *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Milano, Feltrinelli.
- NICOLIN, P. (2014). *Le proprietà della resilienza*, in «Lotus», n. 155, pp. 52-57.
- PURINI, F. (1991). *Un paese senza paesaggio*, in «Casabella», n. 575-576, p. 40.

**Sitografia**

- [www.programmazioneeconomica.gov.it/.../Accordo-P-Strategia\\_na](http://www.programmazioneeconomica.gov.it/.../Accordo-P-Strategia_na) (agosto 2019).
- <https://www.tuttitalia.it/calabria/80-bova/statistiche/> (agosto 2019).







## **PARTE III / PART III**

**Testimonianze della città moderna e contemporanea e delle sue architetture:  
le tracce nel tessuto urbano e nelle fonti documentarie**

*Evidences of the modern and contemporary city and its architecture:  
the traces in the urban fabric and in the documentary*

**ALFREDO BUCCARO, FABIO MANGONE**

*La città europea mostra innumerevoli tracce della sua evoluzione e stratificazione in età moderna e contemporanea. Il palinsesto urbano può essere quindi indagato, e persino 'ricostruito', sia direttamente, attraverso i 'frammenti' rinvenibili nel suo tessuto e in quello dei borghi, sia grazie alle fonti documentarie, testuali e iconografiche, tratte da narrazioni e rappresentazioni della città da parte di letterati, artisti, vedutisti o cartografi. Le testimonianze delle diverse epoche storiche, dagli albori dell'età moderna fino al Novecento, vanno oggi lette e interpretate in relazione alle logiche ad esse sottese, dettate dalla politica e dalle conseguenti strategie urbanistiche, in continuità o discontinuità con i nuclei abitati originari. I segni della storia, dai frammenti dell'Antico alle fortificazioni, dagli edifici nobiliari ed ecclesiastici al tessuto edilizio più povero, fino ai giardini pubblici e privati, concorrono tutti alla formazione della città e del paesaggio urbano, un bene culturale della collettività che, specie in tempi recenti, troppo spesso è stato mal compreso e, purtroppo, manomesso.*

*The European city shows countless traces of its evolution and stratification in the modern and contemporary age. The urban palimpsest can be investigated, and even 'reconstructed', both directly through the 'fragments' found in its tissue and in its districts, than thanks to documentary, textual and iconographic sources, taken from narrations and city views by writers, artists, landscape painters or cartographers. The evidences of the different historical periods, from the dawn of the modern age to the 20th century, should be read and interpreted today in relation to the underlying logic, dictated by politics and the consequent urban strategies, in continuity or discontinuity with the original inhabited cluster. The signs of the history, from the fragments of the Ancient to the fortifications, from the noble and ecclesiastical buildings to the poorest building tissue, up to the public and private gardens, all contribute to the city and urban landscape construction. It is a common cultural asset that has often been misunderstood and unfortunately tampered with, especially in recent times.*



***Napoli: segni, memorie, limiti del palinsesto urbano***  
***Naples: signs, memories, limits of the urban palimpsest***

**ALFREDO BUCCARO**

*Napoli rappresenta oggi, probabilmente, la città europea che meglio di ogni altra offre l'opportunità per un'analisi completa del palinsesto urbano, dall'età greca a quella contemporanea, leggibile come un libro aperto attraverso tracce, memorie, immagini della forma della città e dei suoi limiti.*

*I contributi presentati propongono inedite letture dell'evoluzione della struttura urbana e della sua rappresentazione storica, o di parti di essa, anche con l'ausilio delle nuove potenzialità di lettura offerte, in numero sempre maggiore, dalla tecnologia digitale.*

*Today Naples probably represents the European city that offers better than any other the opportunity for a complete analysis of the urban palimpsest, from the Greek age to the contemporary one, that is readable like an open book through traces, memories, images of the urban shape and of its limits.*

*The following papers propose some unpublished readings of the evolution of the urban structure and of its historical representation, or of its parts, also with the help of new reading potentials, increasingly offered by digital technology.*





Forma Urbis Neapolis. Genesis and structure of the Ancient City in the historical sources and in the modern cartography through Naples Digital Archive

**ALFREDO BUCCARO\*, TERESA TAURO\*\***

\* Università di Napoli Federico II

\*\* Associazione Napoli Pitagorica

## Abstract

*La struttura del nucleo di fondazione di Neapolis, in più occasioni indagata da illustri studiosi nel secolo scorso, grazie ai recenti rinvenimenti è oggi collocabile con certezza all'ultimo quarto del VI secolo a.C. Con riferimento, quindi, alla probabile matrice pitagorica dell'impianto, si impone uno studio sistematico atto a comprenderne finalmente la precisa geometria e le reali ragioni che furono all'origine di quel disegno.*

*Appare quindi di particolare interesse, anche alla luce dei contributi scientifici prodotti negli ultimi anni, l'avvio di un progetto di ricerca finalizzato all'individuazione dei capisaldi del tracciato della città greca nell'attuale palinsesto urbano, attingendo alle fonti cartografiche più significative disponibili a partire dall'età moderna e sgombrando così il campo da tante discutibili interpretazioni leggendarie o esoteriche.*

*In particolare il CIRICE (Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea – Università di Napoli Federico II), istituzione leader nel settore dell'iconografia urbana, con riferimento alla città di Napoli ha da tempo posto in atto, nell'ambito del progetto Naples Digital Archive, strategie di indagine storico-cartografica su supporto multimediale che risultano preziose allo scopo di indagare tutte le possibili tracce della forma urbis originaria rinvenibili nella cartografia urbana di età moderna e contemporanea, dalla fase 'pre-catastale' dell'età vicereale a quella borbonica, dalle mappe postunitarie ai rilievi aerofotografici del secondo dopoguerra. La proposta vuole dunque porre all'attenzione pubblica i nuovi studi alla base del progetto.*

*The structure of the founding nucleus of Neapolis has been investigated on several occasions by illustrious scholars in the last century. Now, thanks to recent discoveries, it can be placed with certainty in the last quarter of the sixth century BC. So, with reference to the probable Pythagorean matrix of the plant, a systematic study is now required to finally understand the precise geometry of the Ancient City and the real reasons that were at the origin of that design.*

*Therefore a research project appears of particular interest with the aim of locating the cornerstones of the layout of the Greek City in the current urban palimpsest. This project can draw on the most significant cartographic sources available since the Modern Age – also in light of the papers published in the last years on this issue – and thus it can clear the field of many legendary or esoteric interpretations.*

---

\* Il presente saggio è frutto del lavoro condiviso di Alfredo Buccaro, direttore del Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea - CIRICE, e di Teresa Tauro, Architetto, presidente Associazione Napoli Pitagorica.

*Particularly CIRICE (Interdepartmental Research Center on the Iconography of the European City – University of Naples Federico II), a leading institution in the European urban iconography studies, with reference to Naples has since implemented, within the project Naples Digital Archive, some historical-cartographic multimedial strategies, now valuable with the aim of investigating all possible traces of the original forma urbis found in urban cartography of the modern and contemporary age, from the 'pre-cadastral' phase during the vice-regal age to the Bourbon age, from post-unification maps to aerial photography after the Second World War. So this proposal aims to bring public attention to the new studies behind the project.*

### **Keywords**

Neapolis, urbanistica greca, geometria pitagorica, cartografia storica digitale.

*Neapolis, greek urban planning, Pythagorean geometry, historical digital cartography.*

### **Introduzione**

Finora due strade maestre sono state intraprese da chi ha fatto indagini sulla fondazione e sulla struttura di *Neapolis*. Da un lato gli studiosi che, pur partendo dalle utili indicazioni metodologiche di Joseph Rykwert, hanno tentato di raccontarne le origini approfondendo oscuri rituali magici e religiosi alla base della sua fondazione, dall'altro quanti hanno considerato solo ed esclusivamente i dati archeologici, senza tentare di ordinarli in una visione generale, né di fare una sintesi del loro insieme. Gli uni sono giunti quindi a considerazioni accattivanti ma fantasiose e ad interpretazioni ermetiche e simboliche quasi sempre prive di verità storica e scientifica; gli altri sono giunti a elaborare piante archeologiche in cui non è riconoscibile alcuna ipotesi sostenibile sulla forma della Città Antica.

Il nostro tentativo, partendo da solide basi storiche, iconografiche, archeologiche e archivistiche, vuole essere quello di mettere a sistema tutti i dati disponibili e di rintracciare un ordine, senza ignorare nessun elemento e cercando anche di evitare attentamente qualsiasi interpretazione leggendaria o esoterica. Non perché non sia accertato che gli Antichi avessero un pensiero mitico e rituale al quale si rifacevano in ogni circostanza (tanto più nei Riti di Fondazione), ma proprio perché tale pensiero mitico attingeva a contenuti simbolici e religiosi oggi ancora poco noti nelle loro ragioni ed espressioni. È preferibile quindi rivolgere tutta la nostra attenzione alle evidenze archeologiche sinora riscontrate, interpretandole con l'ausilio dei dati storico-documentari e iconografici, come è tradizione ed esperienza del CIRICE.

### **1. Lo scenario archeologico sulla fondazione di Neapolis**

Sappiamo bene che, a differenza di noi che porghiamo particolare attenzione alla Cultura Materiale, gli Antichi curavano poco questi aspetti a tutto vantaggio di quello Rituale, fondato sulla Divinazione; ma di tutto ciò conosciamo molto poco e per giunta non facilmente interpretabile, anche perché i Miti collegati ai Riti sono suscettibili di un'infinità di significati diversi e quindi, lungi dal pensiero di possedere una Verità Rivelata, spesso dovremo scegliere tra essi i più opportuni e coerenti con le nostre ipotesi. «Astrologia, alchimia, sistemi totemici – spiega Rykwert [Rykwert 1976, 61] – sono tutte spiegazioni del modo di funzionare del mondo [per gli antichi]; analogamente, può darsi che presso gli Etruschi e i Romani questo ruolo così importante fosse svolto dalla scienza divinatoria e da quella dell'orientazione, associate tra loro».





1: Il Centro Antico di Napoli. Ortofotopiano del centro Antico di Napoli, compagnia Generale Riprese, 1990.

È anche vero, però, che proprio negli anni in cui veniva fondata Neapolis, nell'ultimo quarto del VI secolo a.C., la Geometria e la Matematica, la Musica e la Medicina ebbero un notevolissimo sviluppo. E non è improbabile che si volessero sperimentare queste nuove conoscenze nella costruzione geometrica di una città per questo chiamata «Nuova». Molti di questi temi non sono stati ad oggi sufficientemente indagati e ancora molte domande attendono una risposta. Ma, prima di procedere oltre, premettiamo che siamo d'accordo con Emanuele Greco [Greco 2018, 52], il quale sostiene: «Un altro punto fermo riguarda l'eredità che abbiamo ricevuto dalla nostra tradizione di studi, che ci mette in guardia dal rischio di considerare le fondazioni greche in occidente un fenomeno unico, uniforme, perché si tratta di un approccio sbagliato che, oltre a non essere storicamente compatibile con l'esperienza che abbiamo accumulato negli anni

passati, contiene il rischio fortissimo di ignorare le sfumature e, quindi, di non trarre partito dalle numerose dialettiche che esse possono innescare».

Cercheremo pertanto di mettere in evidenza anche le 'sfumature' di una fondazione particolare come quella di Neapolis. E faremo riferimento soprattutto all'esperienza di studi da noi condotta in seno al CIRICE in materia di storia urbana e di iconografia della città di Napoli, nonché a quella svolta sull'origine pitagorica di Neapolis [Longo, Tauro 2016, 189-212], partendo certamente da quanto ci dice l'archeologia, ma non solo. Ancora Greco, trattando delle *agorai*, osserva [Greco 2018, 69, nota 18]: «Sulle agorai di Neapolis si veda lo studio di Longo e Tauro del 2016 che, con un approccio nuovo, mirano specialmente alla lettura della pianta e alla possibilità che si possa risalire ai calcoli geometrici del progettista» [Greco 1985, 125-135].

Nell'indagine che proponiamo dovremo dunque affrontare temi cruciali quali la forma e la struttura dell'ambito murario di fondazione, gli aspetti peculiari del disegno di spartizione della Città, le tracce dei monumenti antichi ancora presenti nel tessuto urbano e di quelli di cui si conserva la memoria. Per questo, inizialmente sarà obbligo fare un'attenta ricognizione di tutti i rilievi, i documenti e le testimonianze storiche, iconografiche, archivistiche e letterarie di antiche preesistenze, edite o inedite, riguardanti le tracce degli antichi monumenti e dei brandelli della cinta urbana originaria ancora ritracciabili nel tessuto urbano moderno e di quelle desumibili dalle fonti concernenti l'attività di scavo nel Novecento, presenti presso l'Archivio della ex Soprintendenza Archeologica di Napoli. Andrà pure approfondita l'ubicazione topografica delle necropoli antiche, nel modo più preciso possibile, allo scopo di definire meglio il circuito delle Mura, soprattutto nella zona occidentale, ove sono pochissimi i resti di età greca e tanti i problemi di individuazione del percorso della cinta, perché, come segnala Ida Baldassarre [Baldassarre 1985, 123], «le necropoli si estendono fuori del circuito delle mura, che la loro presenza contribuisce a precisare».

Un lavoro importante è stato svolto in tal senso da Angela Pontrandolfo [Pontrandolfo 2017, 61], ma anche in questo caso manca un'individuazione topografica precisa delle necropoli urbane di Neapolis, indicate, per mancanza di dati storici, solo genericamente nella loro ubicazione.

Ci aiuterà molto, per definire meglio il circuito delle Mura, anche un più preciso studio geomorfologico dell'antico pianoro, mai affrontato prima d'ora in maniera approfondita, a parte il tentativo di Maria Rosaria Ruello, rielaborato da Ida Calcagno, perché certamente le colline all'interno del circuito, insieme con le acque meteoriche e di dilavamento provenienti dalle colline a nord e ad ovest, esterne alla Città, con i relativi alvei, avranno avuto un ruolo determinante nella definizione della cinta.

Anche l'ubicazione delle antiche porte, più volte indagata e aggiornata negli studi di Daniela Giampaola [Giampaola 2016], ci aiuterà in questo intento. Dopo aver riportato in pianta tutti i rilievi e le notizie recuperate, dovremo affrontare problemi di ordine teorico e storico-critico, ma anche tecnico-scientifico, che possiamo riassumere in alcuni punti essenziali.

## **2. Ipotesi circa la matrice geometrica pitagorica nel disegno di Neapolis**

«Molti popoli Antichi adottarono una forma urbana su base rettilinea e orientata: molte grandi civiltà fecero ricorso ad essa elaborando racconti mitici sulle sue origini e rituali destinati a guidare i fondatori e i costruttori» [Rykwert 1976, 7].

Ci proponiamo, sulla scorta dei nostri recenti studi condotti con Fausto Longo [Longo, Tauro 2017], di definire il modello teorico-geometrico basato sulla proporzione e l'armonia che è alla base della fondazione di Neapolis, approfondendo l'origine della forma della Città, ma anche della Casa, cellula primaria nel mondo greco.





Elaborazione grafica e scientifica: arch. Teresa Tauro

2: Il Quadrato centrale. Ortofotopiano del centro Antico di Napoli, compagnia Generale Riprese, 1990 (elab. grafica e scientifica di T. Tauro).

Sul finire del VI secolo a.C. e fino alla metà del V ca. un fatto nuovo venne a incidere anche sulla forma della città, vale a dire gli insegnamenti di Pitagora; di conseguenza, nelle colonie greche della Megale Hellàs si creò un vivacissimo clima culturale, ben descritto nel libro di Alfonso Mele [Mele 2013] e nel saggio di Piero Lo Sardo [Lo Sardo 1999, 83-96].

Dunque Neapolis viene fondata in un periodo nel quale, nella *Megale Hellàs*, fiorivano nuovi studi e nuove scoperte sulla matematica, sulla geometria, sulle figure del cerchio e del quadrato, sulla sfera, sulle misure incommensurabili, sui numeri irrazionali, sull'astronomia, sulla musica e sull'armonia musicale, sui medi e sulle grandezze proporzionali, sui rapporti fra i numeri. Soprattutto tra certi numeri particolari:  $1/2$ ;  $2/3$ ;  $3/4$ .



La geometria entrò così di prepotenza nell'arte greca, alla fine di un lungo processo. Le difficoltà incontrate dai pensatori della statura di Pitagora di conciliare il lato del quadrato con la diagonale del cerchio determinò la scoperta dei numeri irrazionali. La spinta innovativa che questo comportò fu eccezionale e produsse un significativo cambiamento non solo nel pensiero greco classico ma anche in tutte le scienze e le arti, comprese l'urbanistica e l'architettura, come dimostrano gli incredibili risultati che si conseguirono.

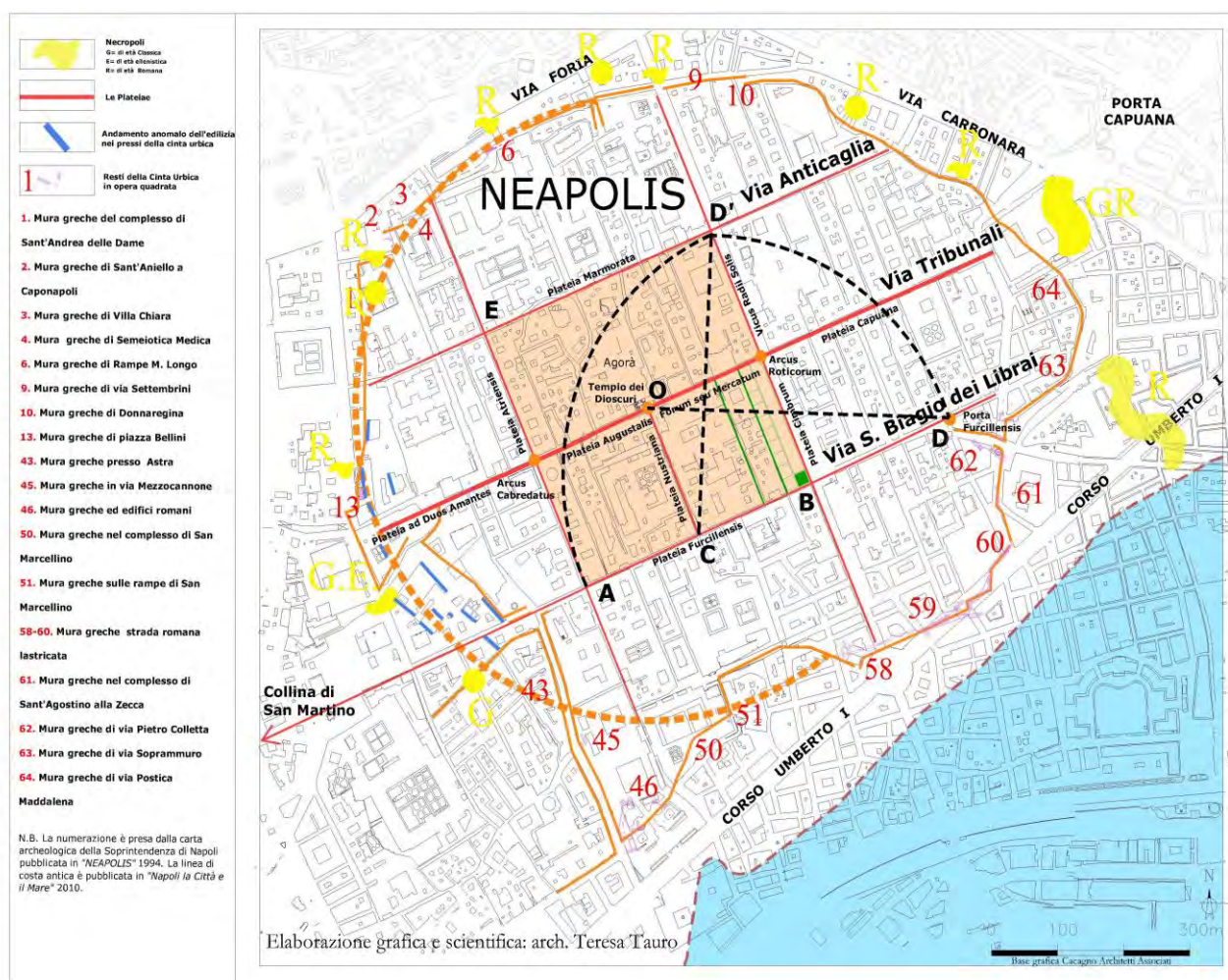
Tornando a Neapolis, pare che proprio nella fondazione di questa «Nuova-Città» si iniziarono a sperimentare queste novità, non tanto nella costruzione in sé della città, quanto nei rapporti tra le sue diverse parti, e tra essa e la cellula-casa. Nessuno può non accorgersi del fatto che i Simboli Pitagorici (Apollo, le Muse, Demetra, le Sirene, il numero 10) siano simboli costitutivi tanto dei Pitagorici quanto della città di Neapolis e che le Geometrie Pitagoriche si ritrovino incredibilmente nella costruzione della Città Antica. Il che ovviamente fa pensare proprio a una fondazione rigorosamente progettata sulla base di quelle.

Nella famosa commedia di Aristofane *Gli Uccelli*, rappresentata nel 414 a.C., il tema cardine è la fondazione in cielo da parte di Pisètero ed Enèlpide, insieme agli Uccelli, di una città 'ideale', a metà strada tra gli dei e gli uomini. Leggendo in particolare il passo in cui viene riportata la conversazione tra Pisètero e il geometra Metone [Aristofane 2006, vv. 995-1009], si comprende come Aristofane in questo passo voglia quasi ridicolizzare il lavoro dei geometri del tempo, che evidentemente utilizzavano nella pianificazione urbana metodi divenuti ormai molto comuni, quando fa dire a Metone che egli intende «misurare l'aria» con il regolo dritto, di modo che il cerchio diventi quadrato. Metone è un personaggio storico realmente vissuto, matematico e astronomo, figlio di Pausania e noto costruttore di un orologio solare. Insomma sembra proprio che Aristofane stia descrivendo la costruzione geometrica della «sezione in media ed estrema ragione» per spartire la città, in modo tale che l'agorà sia localizzata al centro dell'impianto urbano e che da questo centro si dipartano strade dritte come i raggi di una stella, da intendersi però non propriamente radiocentrici, ma ortogonali e intersecantisi tra loro [Tauro 2017, 23-25].

Sarebbe molto interessante verificare, alla luce di questa nuova prospettiva, le piante urbane tardoarcaiche, specialmente quella della vicina Nola, fondazione coeva di Neapolis, per proporre utili raffronti.

### **3. Le origini della pianta ortogonale orientata in Italia e la sua adozione per Neapolis: possibili ragioni dell'orientazione stradale a Est-Nord-Est**

Molto brevemente cercheremo di riassumere il dibattito circa l'origine e il significato della pianta ortogonale orientata in Italia. Per quanto ne sappiamo, a tutt'oggi ancora non è ben chiaro a quale popolo antico risalga e chi per primo abbia adottato questo tipo di pianta. Molti studiosi hanno attribuito ai Greci l'inizio dell'uso della pianta ortogonale nella nostra penisola, ma questo non è accertato. Anzi la pianta ortogonale deriva forse addirittura dai popoli delle Terramare all'inizio dell'età del bronzo e, così come veniva realizzata, comportava vari e distinti momenti di attuazione. I Romani attribuivano l'origine del Rito Sacro di fondazione agli Etruschi e questi ultimi direttamente agli dei. Ma la suddivisione ortogonale o a griglia di una città non deriva direttamente dagli Etruschi. La necessità di una delimitazione precisa dei confini dei lotti è ritrovabile anche in Egitto e in Mesopotamia, e derivava probabilmente dal bisogno, molto sentito, di difendere il diritto di proprietà privata che, se violato, comportava le punizioni più terribili, fino alla morte: per questo esso fu probabilmente connesso con l'astronomia, ad indicare un volere e un 'imprinting' divino. È molto probabile che da questo bisogno si sia sviluppata anche la tecnica legata al rilevamento e alla suddivisione delle città,



3: Ricostruzione geometrica dell'impianto urbanistico di Neapolis (elab. grafica e scientifica di T. Tauro).

che nel VI secolo a.C. era stata ormai perfezionata nelle colonie greche della Megale Hellàs. La prima colonia dorica in Magna Grecia sorta su pianta ortogonale, nel 725 a.C., è Megara Iblea e dopo circa un secolo, con lo stesso criterio, vengono fondate Selinunte, Metaponto e Poseidonia (630-600); ancora un secolo dopo circa, Neapolis [Greco 2005, 112-115]. Poi però, alla fine dell'età arcaica, qualcosa succede nella Magna Grecia: è la grande lezione di Pitagora con il coacervo di nuove conoscenze che impatteranno notevolmente su tutto il sapere del mondo antico, comprese l'urbanistica e l'architettura; e persino sulla «pretesa di estetica urbana» fino ad allora inesistente [Greco 2018, 62] o, per meglio dire, «sulla pretesa di ordine e di armonia urbana», che però, a nostro parere, nella Neapolis pitagorica tanto inesistente non era. Anche perché questo ordine e questa armonia erano funzionali a uno schema di organizzazione della *polis* armonica e perché l'ordine della città, così come quello della natura e della società umana, implicava, per i Pitagorici, una differenziazione di funzioni.

Le esposte argomentazioni ci permettono di affrontare un tema che interessa particolarmente la fondazione di Neapolis. Il Rito Etrusco prevedeva la rigorosa orientazione sacra augurale a Nord/Sud e Est/Ovest, che rientrava nelle modalità delle fondazioni rituali, ma non sembra che queste siano state adottate nelle colonie greche della Megale Hellàs: almeno secondo le nostre conoscenze attuali, non ci risulta che fosse stato codificato anche per loro un rito

sacro per l'orientazione. Ma questo sarà, tra l'altro, argomento della nostra ricerca. Per ora sappiamo che generalmente i templi e anche gli impianti urbani greci erano orientati ad est, ma non in maniera rigida: pare infatti che la morfologia e l'ubicazione dei luoghi dove furono fondate le città, se vicino a una montagna o ad un fiume, se vicino al mare o presso una fetida palude, condizionassero le scelte in misura consistente. Forse questa diversità dei luoghi comportava anche modalità diverse di orientazione, che paiono più funzionali all'igiene e alla salubrità che alle esigenze sacre, sia per quanto riguardava l'impianto urbano, sia per le residenze. Le case avevano infatti corti generalmente rivolte a sud, mentre l'orientazione della città teneva in gran conto anche la provenienza dei venti principali: non dobbiamo dimenticare che per i Greci, navigatori provetti, i venti erano divinità importanti, che essi tenevano in grandissima considerazione. Nell'Odissea Eolo condiziona il ritorno di Ulisse ad Itaca e ancora ai venti viene dedicata ad Atene, già nel II secolo a.C., la nota costruzione chiamata appunto "Torre dei Venti", che era anche un grande orologio solare [Kienast 2005, 245-256]. È probabile pertanto che, se sulla scelta del Sito prevaleva l'oracolo di Delphi (e quindi la Divinazione, con tutti i Riti Sacri di Fondazione conseguenti), sull'orientazione delle strade si poteva forse avere maggiore libertà di scelta, potendo essere in parte condizionata dal clima e dai venti prevalenti nel luogo ove veniva impiantata la nuova città. Poi si poteva dissentire circa il modo di assicurare tale salubrità: è ciò che avviene, ad esempio, tra Vitruvio e Oribasio, medico bizantino formatosi alla scuola di Alessandria di Egitto con Zenone di Cipro e seguace della medicina di Galeno, ispirata a Ippocrate, che consigliava modi differenti, anzi quasi opposti di procedere nel disegno di fondazione.

Anche per Pitagora e i Pitagorici questi aspetti igienici erano di importanza capitale e molte erano le prescrizioni impartite in tal senso, come quelle di non fare sacrifici cruenti di animali o di non mangiare carne. Non è un caso che molte nozioni di medicina venissero elaborate proprio da lui a Crotone, dove impiantò i primi circoli e dove sorse la prima scuola di medicina dell'antichità. Lo stesso Ippocrate si formò su questi principi: molte notazioni igieniche si trovano nei suoi "Aforismi" e nel suo piccolo trattato *Sui venti, le acque e i luoghi* inserito nel gruppo di scritti noto come *Corpus Hippocraticum*. Così ancora Greco [Greco 2018, 65]: «Ippodamo da Mileto viene anche chiamato meteorologos, dunque attento al clima e all'esposizione ai venti, che era preoccupazione ricorrente nelle scuole mediche a partire da Ippocrate di Cos» [Greco 1986, Greco 1994].

Alla medicina, così come a tutte le scienze del tempo, i Pitagorici applicavano le leggi della musica. E fu proprio Pitagora a scoprire che i toni musicali potevano essere misurati spazialmente: se nelle stesse condizioni vibrano due corde, l'una doppia dell'altra, cioè nel rapporto 1/2, il suono della più breve sarà di un'ottava (diapason) più alto dell'altra. È logico che questa scoperta sconvolgente facesse credere di avere finalmente trovato la legge armonica che governa l'Universo e che tale scoperta potesse essere applicata nella costruzione proporzionale della città «Nuova»: essa doveva contenere in sé l'armonia e il ritmo segreto del macrocosmo (città) e del microcosmo (casa), poiché i rapporti fra alcuni numeri (1/2, 2/3, 3/4) racchiudevano non soltanto le armonie musicali, ma la musica sacra dei cieli suonata dalle Sirene, e quindi da Parthenope, madre di Neapolis, patria dell'armonia e della musica. Inoltre secondo i Pitagorici l'armonia predispone alla conservazione dell'ordine esistente e l'ordine predispone alla concordia, che era poi un presupposto anche per la salute. Queste idee erano condivise da Alcmeone, famoso medico originario di Crotone e seguace diretto di Pitagora. Il nocciolo del suo pensiero era che la salute si basava sull'equilibrio delle forze in natura: potevano generare malattie anche la cattiva qualità delle acque e dell'aria, e particolari tipi di venti. Per Alcmeone dunque, maestro del più famoso

Hippocrate, la salubrità era assicurata dall'equilibrio e dalla mescolanza ordinata di forze opposte. Così come l'ordine nella città era dovuto all'equilibrio delle sue parti.

P.G. Hamberg [Hamberg 1965, 105-124], suppone che a Napoli la disposizione delle tre *plateiae* orientate ad Est-Nord-Est (quindi non secondo il Rito Etrusco) e precisamente nel primo quadrante, ossia nella regione compresa tra 65° e 67°30', e i circa ventuno *stenopoi* ortogonali ad esse, avrebbe impedito, esattamente come prescrive Vitruvio, ai venti freddi dominanti di Maestrale, provenienti da Nord-Ovest, di propagarsi con violenza nella città, ingolfandosi nel labirinto dei vicoli. Di contro a Neapolis, al mattino presto, la salubre e mite brezza del Grecale/Levante, proveniente dal settore tra Nord-Nord-Est ed Est-Nord-Est, si sarebbe facilmente incanalata lungo le platee orientate in questo settore senza che si frapponesse nessuna barriera fisica a rallentarne il flusso benefico e avrebbe così spazzato via le malariche arie provenienti dalle paludi dei Regi Lagni, poste ad Est della città. Non è quindi improbabile che siano state queste riflessioni a determinare l'orientazione delle strade principali di Neapolis.

Su questo tema e, più in generale, sull'orientazione della maglia viaria delle colonie greche nella Megale Hellàs sarebbe necessario classificare tutto il materiale disponibile e provare, per la prima volta, a fare una sintesi dei risultati confrontando le planimetrie storiche più significative e verificando sia il loro rapporto con il luogo in cui sorsero sia quello con i dati astronomici.

#### **4. Il ruolo della cartografia storica digitale nelle metodologie del CIRICE: l'analisi della Forma Urbis Neapolis attraverso il Naples Digital Archive**

Il progetto di ricerca *Forma Urbis Neapolis*, da noi concepito, prevede l'applicazione delle metodologie messe a punto in seno al CIRICE nel corso della lunga esperienza maturata dal Centro nel campo dell'analisi storica della città europea condotta attraverso lo strumento dell'iconografia urbana. In particolare, a seguito dell'incoraggiante esito del progetto *Naples Digital Archive* curato dal CIRICE con la Bibliotheca Hertziana (2018-20) [Buccaro 2018, 69-83], possiamo oggi disporre di una cartografia storica digitale interattiva della città di Napoli, in cui i dati bibliografici, documentari e iconografici relativi alle tracce di Neapolis possono essere finalmente versati e messi a sistema, individuando così tutti gli elementi utili alle nostre ipotesi sulle origini e sull'evoluzione della Città Antica.

Il processo prevede, a seguito della selezione, dell'analisi storico-critica e dell'inserimento di tutta la documentazione reperibile da fonti edite o inedite, in forma alfanumerica e/o grafica, l'elaborazione, il confronto e la sovrapposizione grafico-digitale dei dati. Il prodotto della ricerca sarà quindi implementabile in ogni momento, costituendo un contenitore aperto e consentendo da un lato di riconoscere con buona approssimazione i presupposti geometrico-urbanistici della fondazione greca, dall'altro la lettura diacronica del processo evolutivo dei segni della maglia originaria nell'attuale struttura urbana.

Il repertorio dell'iconografia storica della città contiene informazioni che, in più di un caso, non sono mai state considerate in relazione alle fonti documentarie, letterarie e periegetiche. Viceversa, molte tracce rinvenibili in antiche descrizioni e studi sulle origini della città – dall'anonima *Cronaca di Partenope* alla *Historia Neapolitana* di Fabio Giordano, fino alla *Napoli greco-romana* di Bartolommeo Capasso – esigono oggi la massima attenzione e, soprattutto, una precisa ubicazione sulla pianta urbana.

Strumenti di studio ben noti, quali le vedute di Lafréry-Dupérac (1566) e di Alessandro Baratta (1629), la pianta del duca di Noja (1750-75) o il rilievo dell'ambito comunale redatto da Federico Schiavoni (1872-80), nonostante siano stati analizzati in modo approfondito nell'ultimo mezzo secolo, pure contengono dati storico-topografici e urbanistici che solo a



ALFREDO BUCCARO, TERESA TAURO



4: Sovrapposizione georeferenziata della cartografia storica sette-ottocentesca sul rilievo attuale con riferimento all'area della Città Antica (da Naples Digital Archive: <http://www.iconografiacittaeuropea.unina.it/> - <https://www.biblherz.it/it/dept-michalsky/naples-digital>).

partire dal progetto *Naples Digital Archive* sono stati oggetto di precisi riscontri sia con la struttura della città contemporanea, sia con le principali guide storiche.

Ma vi sono ulteriori strumenti cartografici dalle grandi potenzialità di applicazione al tema in oggetto, che da un ventennio abbiamo posto all'attenzione degli studiosi e che hanno trovato puntuale riscontro nel citato progetto CIRICE-Hertziana [Buccaro, Michalsky, in corso di pubbl.]: ci riferiamo alle piante 'pre-catastali', così definite a partire da uno studio di Teresa Colletta del 1987 [Colletta 1987], al Catasto d'impianto della città (1895-1905 ca.), analizzato per la prima volta in relazione all'intero territorio della città di Napoli da Giancarlo Alisio e Alfredo Buccaro nel 1999 [Alisio, Buccaro 1999] e, con specifico riguardo alla fascia urbana a cavallo tra il limite meridionale della Città Antica e il tessuto medievale, al rilievo alla scala 1:200 dell'area dei quartieri 'bassi' levato in occasione del Risanamento (1889) e studiato per la prima volta da Alisio nel 1980.

La cospicua produzione di mappe 'pre-catastali' nel corso dei secoli del vicereame spagnolo (1503-1707) e nei successivi decenni di quello austriaco (1707-34), fu finalizzata alla conoscenza, al controllo e alla lottizzazione a fini di rendita fondiaria, oltre che all'esazione dei fitti, da parte degli ordini religiosi o dei privati proprietari dei suoli urbani ed extramurali. Si tratta di un repertorio grafico di grande varietà e consistenza, che offre in taluni casi l'opportunità di individuare o verificare importanti capisaldi del tessuto della Città Antica.

Quanto alla pianta catastale d'impianto redatta alla fine dell'Ottocento, essa rappresenta uno strumento d'indagine in molti casi prezioso ai fini dell'individuazione dei segni originari della



geomorfologia urbana, del tessuto edilizio e della presenza di antichi corsi d'acqua, offrendo anche utili informazioni sulla toponomastica di antica origine. Per la parte relativa al nucleo di Neapolis, il rilievo ci svela in molti casi la permanenza dei caratteri tipologico-aggregativi all'interno degli isolati della maglia di fondazione, l'andamento di percorsi stradali in seguito soppressi, nonché di tratti delle mura greche e romane poi incorporati nei lotti di proprietà privata che, per il fronte meridionale della cinta, è possibile riscontrare parallelamente nella citata pianta del 1889.

## Conclusioni

Lo studio proposto potrà consentire la costruzione di un'ipotesi sul disegno della Città Antica finalmente scevra da posizioni poco suffragate da dati reali e di aggiungere così un ulteriore tassello alla storia della cartografia napoletana. Oltre a rappresentare una nuova occasione di applicazione del modello metodologico proposto dal CIRICE nel campo più generale dell'analisi storico-urbana condotta attraverso la grafica digitale applicata alle fonti storiche, il progetto prevede la formazione di una banca dati interattiva e tematica delle testimonianze della Città Antica, consultabile in *open access*, che potrà avere riscontri diretti sulla conoscenza e sulla catalogazione di preziosi beni culturali, offrendo i mezzi più opportuni per la costruzione di percorsi ipermediali a più livelli di fruibilità e per una corretta gestione e valorizzazione di tali risorse.

Vogliamo solo accennare qui al grande impulso che questi studi, in aggiunta a quelli di toponomastica antica, possono dare alla valorizzazione culturale e turistica del Centro Antico di Napoli, per ideare, per esempio, percorsi organizzati, semplicemente riscoprendo la Città Greca e le sue strade, il cui nome, con la corretta denominazione originaria, oggi dimenticata, potrebbe essere affiancato alla toponomastica moderna.

## Bibliografia

- ALISIO, G., BUCCARO, A. (1999). *Napoli millenovecento. Dai catasti del XIX secolo ad oggi: la città, il suburbio, le presenze architettoniche*, Napoli, Electa.
- ARISTOFANE (2006). *Gli Uccelli*, a cura di A. Grilli, Milano, BUR Rizzoli, pp. 296-301.
- BALDASSARE, I. (1985). *Problemi archeologici*, in *Napoli antica*, a cura della Soprintendenza archeologica per le province di Napoli e Caserta, Napoli, Macchiaroli Editore, pp. 122-132.
- BUCCARO, A. (2018). *Moving through Time and Space: Naples Digital Archive. Il progetto CIRICE-Hertziana sull'immagine di Napoli in età moderna e contemporanea*, in «Eikonocity», a. III, n. 2, pp. 69-83.
- BUCCARO, A., MICHALSKY, T. (in corso di pubblicazione). *Il ruolo degli ordini religiosi nella costruzione della Napoli vicereale: l'immagine digitale della città moderna nel progetto CIRICE-Hertziana*, in *La città globale. La condizione urbana come fenomeno pervasivo*, Atti del IX Congresso Internazionale AISU 2019 (Bologna, 11-14 settembre 2019).
- COLLETTA, T. (1987). *Napoli. La cartografia storica pre-catastale*, in «Storia della città», nn. 34-35.
- GIAMPAOLA, D. (2016). *Alla riscoperta delle antiche mura: dalla tradizione antiquaria ai moderni scavi*, in *La fabbrica di San Domenico Maggiore a Napoli. Storia e Restauro*, a cura di I. Maglietta, O. Foglia, Napoli, Prismi editrice politecnica napoli srl, pp. 15-25.
- GRECO, E. (1985). *Forum duplex. Appunti per lo studio delle agorai di Neapolis in Campania*, in *AION 7-Archeologia Storia Antica*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, pp. 125-135.
- GRECO, E. (1986). *L'impianto Urbano di Neapolis Greca: Aspetti e Problemi*, in *Atti del XXV Convegno Internazionale di Studi sulla Magna Grecia*, Taranto, ISAMG, pp. 187-219.
- GRECO, E. (1994). *L'Urbanistica Neapolitana: continuità dell'antico*, in *Neapolis*, a cura di F. Zevi, Napoli, Guida Editore, pp. 35-53.
- GRECO, E. (2005). *Ritorno a Neapolis Greca*, in *Eureka, il genio degli antichi*, a cura di E. Lo Sardo, Catalogo della mostra (Napoli, Museo Archeologico Nazionale 11 luglio 2005 - 9 gennaio 2006), Napoli, Electa, pp. 112-115.
- GRECO, E. (2018). *Ippodamo di Mileto. Immaginario sociale e pianificazione urbana nella Grecia classica*. Paestum, Pandemos, p. 52.

ALFREDO BUCCARO, TERESA TAURO

- HAMBERG, P.G. (1965). *Vitruvius, Fra Giocondo and the City Plane of Naples*, in *Acta Archaeologica*, vol. XXXVI, Kobenhaun, Ejnar Munksgaard, pp. 105-124.
- KIENAST, H. (2005). *La torre dei venti di Atene* in *Eureka il genio degli antichi*, a cura di P. Lo Sardo, Catalogo della mostra (Napoli, Museo Archeologico Nazionale 11 luglio 2005 - 9 gennaio 2006), Napoli, Electa, pp. 245-256.
- LONGO, F., TAURO, T. (2016). *Costruire la città: riflessioni sull'impianto urbano di Neapolis* in *Dromoi. Studi sul mondo antico offerti a Emanuele Greco dagli allievi della Scuola Archeologica Italiana di Atene*, tomo I-II, a cura di F. Longo, R. Di Cesare, S. Privitera, Atene-Paestum, Pandemos editore, pp. 189-212.
- LONGO, F., TAURO, T. (2017). *Alle Origini dell'Urbanistica di Napoli*, Paestum, Pandemos.
- LO SARDO, P. (1999). *Verso il canone della polis*, in *La città greca antica. Istituzioni, società e forme urbane*, a cura di E. Greco, Roma, Progetti Donzelli, pp. 83-96.
- MELE, A. (2013). *Pitagora. Filosofo e maestro di verità*, ed. Scienze e Lettere, Roma, pp. 88-93.
- PONTRANDOLFO, A. (2017). *Le necropoli urbane di Neapolis*, in *PERCORSI. Scritti di Archeologia di e per Angela Pontrandolfo*, tomi I-II, a cura di S. De Caro, F. Longo, M. Scafuro, A. Serritella, Paestum, Pandemos s.r.l. editore, pp. 61-70.
- RYKWERT, J. (1976). *The Idea of a Town*, Princeton University (Trad. it., 1981. *L'Idea di Città*, Torino, Einaudi, pp. 6-7).
- TAURO, T. (2017). *Il cerchio, si fa quadrato: Aristofane e la costruzione del segmento in media ed estrema ragione*, in F. Longo, T. Tauro, *Alle Origini dell'Urbanistica di Napoli*, Paestum, Pandemos, pp. 23-25.

## *Posillipo: itinerari serendipici* *Posillipo: serendipitous routes*

**SIMONE GUARNA**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*La complessa contemporaneità della collina di Posillipo rappresenta, nel contesto napoletano, un esempio emblematico della città palinsesto. Indagando le sue istanze storiche e culturali emergono itinerari interconnessi mediante una possibile lettura unitaria che ne riveli le matrici insediative. Questo lavoro ha lo scopo di individuare in particolare gli antichi tracciati compresi tra la baia di Rivaflorita e il parco del Virgiliano per ricostruire l'evoluzione dinamica degli assetti urbani dell'intera area. La descrizione di tali percorsi, condotta alla maniera delle guide ottocentesche del Grand Tour, ne costituisce un aggiornamento circa i caratteri architettonici, archeologici e paesaggistici propri del promontorio di Posillipo.*

*The articulated actuality of Posillipo hill represents, in the neapolitan context, a notable example of the palimpsest city. Researching about its historical and cultural elements, some routes connected each other become clear through an overall interpretation that reveals its own ancient settlements. This paper is led in order to especially designate the originals tracks between Rivaflorita bay and Virgiliano park, recognizing the dynamic evolution of this area. The characterization of these primitive tracks, like the gran tour guidebooks written in the XIX century, offers an improvement of the architectonic, archeological and landscaping knowledge about Posillipo headland.*

### **Keywords**

Posillipo, palinsesto, patrimonio.

*Posillipo, palimpsest, heritage.*

### **Introduzione**

Al viandante che intenda riscoprire le trame del *Mons Ammenus* percorrendo l'antico sentiero del Marzano (già del Melofioccolo) e attraversando longitudinalmente la dorsale della collina – con le spalle all'accesso storico del casale di Porta Posillipo e della sua propaggine di Villanova – si apre maestoso il promontorio di Posillipo.

Qui la natura permane a tratti indomabile, con i suoi ampi valloni e le ripide salite che solcano l'ossatura del crinale rimarcando l'originaria forma e struttura dei decorsi delle acque che hanno inciso per prime le tracce nel suolo come reminiscenze di un tempo lontano che ancora permangono nelle connessioni fisiche tra i nuclei insediativi.

I confini ideali di questa parte di territorio sono delimitati a occidente dall'altura maggiore del Capo Virgiliano e a oriente, adagiato sullo specchio d'acqua di Rivaflorita, dal Capo Posillipo; nel ventre, si stagliano a settentrione il casale di Santo Strato e a meridione, sulle sponde della costa frastagliata, il borgo di Marechiaro.

Giunti alla soglia estrema del “monte sacro”, la Torre Ranieri segna il valico verso un mondo mitico, così come l'Arco Felice introduce alle porte dei Campi Elisi e ai misteri cumani: anche il *Pausilypon* rivela la sua dimensione di una sorta di *polis* estesa.

Varcando dunque questo passaggio rituale, si imbecca il ramo che discende all'*epipoli* di Santo Strato, dove in un sol colpo d'occhio il promontorio è dominato da questa vedetta feudale, sentinella dormiente a protezione degli abitati sviluppatisi sulle pendici e sulla riva. Santo Strato, detto “Stratone” – fondato nel 1266 da greci provenienti da Nicomedia –, rappresenta il crocevia delle arterie da cui si diramano a raggiera sentieri secolari: l'insediamento si inerpica sul fianco della collina adagiandosi in una conca dall'assetto tricuspido, dalla quale si dipanano gli itinerari serendipici, volti alla scoperta di un lembo di territorio fortemente caratterizzato dalle tracce sovrapposte di un palinsesto.

### 1. Itinerario del mito

La passeggiata alla scoperta dei luoghi del mito può dipanarsi in diversi nodi significativi, tuttavia quello più interessante parte dal principio della discesa Gaiola, che si unisce a Santo Strato presso il ponte Virgilio: qui è l'antica traccia di un esile percorso che – come un rivolo – corre fino a congiungersi con la discesa Coroglio. Il nostro passo è qui richiamato dalla porta monumentale del ponte Virgilio, guardiano solenne del limbo dei miti posillipini, che squarcia il monte aprendo la vista sulla terrazza della piana dei Bagnoli. Ad oggi, al paesaggio agreste che contraddistingueva la zona di Campegna, citata nei taccuini delle guide del *Grand Tour*, si contrappone un'aura di cordoglio che avvolge le martoriolate campagne della piana flegrea. Diversi progetti incompiuti o dismessi si avvicinano allo sguardo dello spettatore, la cui attenzione è dominata dalla cattedrale archeologica dell'acciaieria, elemento paradigmatico di una città paradossale e testimonianza di un'epoca post-industriale che eleva gli scheletri delle sue macerie a *landmark* urbani. Dinanzi a tale paesaggio desertico, quasi inosservate si celano nelle cavità della parete tufacea le Catacombe di Posillipo al Capo Coroglio. Di fattezze simili a quelle di Capodimonte, questi antichissimi ipogei greci giacciono nell'oblio della terra, soccombendo inermi alle numerose privatizzazioni che caratterizzano la collina. Discendendo, lo sguardo intercetta tra gli antri inesplorati sul crinale il profilo della *pedamentina* – oggi interrotta – che saliva all'ex monastero di San Pietro Martire, ultimo avamposto proteso sul golfo puteolano. Lungo la discesa di Coroglio si affacciano a picco verso i Campi Flegrei i suoi belvedere – moderne rovine pittoresche – che, intervallate alle rampe dette dei Tedeschi, inquadrano all'orizzonte l'incontaminata isola di *Nesís*. Quest'ultima, silenziosa e inaccessibile, posta sul lembo di mare che fronteggia Campegna, sebbene arpionata all'arenile di Bagnoli attraverso lo scoglio del Lazzaretto, rivendica la propria dimensione insulare e vulcanica. Dalle sue acque affiorano ancora le tracce degli antichi moli romani e dell'acquedotto lucullano e le sue fitte foreste ancora celano la dimora di Bruto. Sulla cima solo permangono, a testimonianza del passato, le fondamenta del castello e della torre difensiva. L'opposto versante semicircolare serba tra i ruderi della Lavanderia borbonica e del cimitero dei forzati il Porto Paone, approdo omerico che secondo il Bérard lega la Grotta di Seiano a quella leggendaria di Polifemo. La Grotta si apre sul bacino flegreo sino a proiettarsi idealmente verso le sponde di Dicearchia, sulle cui spoglie si erge il Rione Terra. Questo passaggio rituale, così come le cripte che conducono alle *polis* di Kyme e Neapolis, realizzate dall'architetto Cocceio, il quale eresse le costruzioni più mirabili dell'epoca augustea, trapassa il ventre della collina dissolvendo le tenebre che l'avevano sepolta alla memoria. Riscoperta nella sua interezza solo ai principi dell'Ottocento, dal suo ingresso, che segna un *limes* che trascende tempo e spazio, induce i

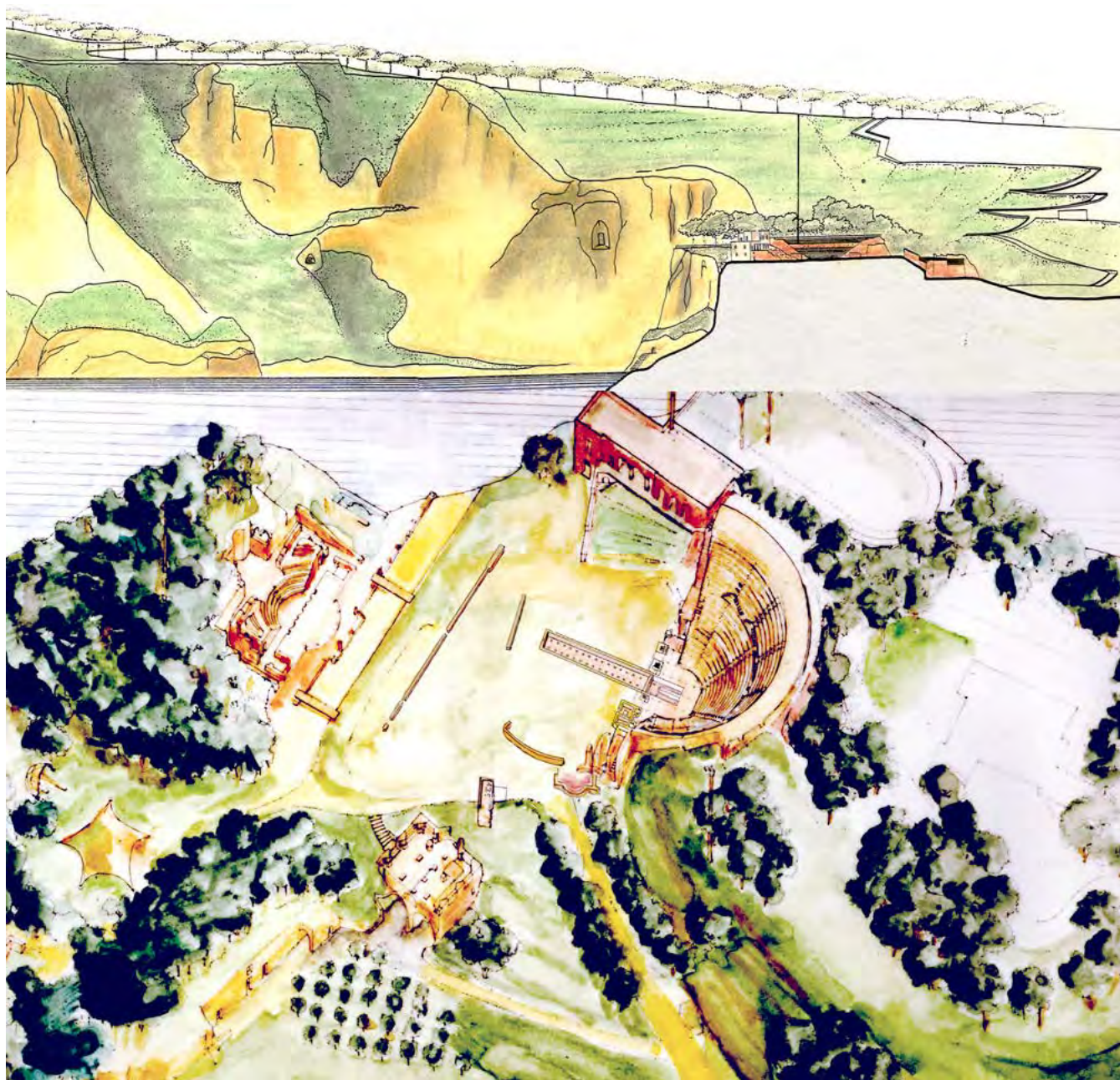
visitatori, con il suo corridoio monumentale, ad una dimensione *altra* fino a condurli nella Valle della Gaiola. Bisogna altresì soffermarsi su come gli interventi di restauro, avviati sotto Ferdinando II di Borbone, diretti dall'ingegnere Mendia ed eseguiti nuovamente nel 2002, rivelino un apporto infrastrutturale della grotta all'intera zona flegrea rimandando agli antri speculari della *Crypta Neapolitana* a Mergellina e della *Grotta della Pace* a Cuma. Tale configurazione inoltre è avvalorata dalla riscoperta di un'incisione miliare che dichiara il carattere di *Via Publica* della grotta, accompagnata dal rinvenimento di un ramo dell'acquedotto augusteo parallelo ad essa, che si staccava dalla direttrice principale e portava rifornimenti agli insediamenti disposti sulle coste posillipine. Varcando la soglia della Gaiola ci si introduce nel recinto del Pausilypon, dove oltrepassando la necropoli romana si scende lungo la strada maestra che tra le vestigia affioranti dai tumuli di roccia defluisce sull'area dei teatri. Sulla 'piazza' più bella di Napoli, l'*acropoli della Gaiola* si spande sull'orizzonte infinito: qui Posillipo incarna la parte del tutto del golfo partenopeo. In un sol palmo si racchiudono i mitici luoghi della fondazione greca, dall'*Athenaion* alle coste vesuviane, passando per Partenope e toccando la costa sommersa di Baia. Qui rivivono oggi suggestivi spettacoli all'imbrunire attraverso le architetture 'orografiche' che cingono i bordi di questa piazza del mito, perimetrata a levante dal Teatro, che conforma il sito con una spazialità alla greca; a ponente fa ad esso da scena l'Odeon romano e a strapiombo sul mare chiudono il recinto le sovrastrutture della Casa Rossa. Quest'ultima impedisce il transito al Ninfeo, le cui ultime indagini rivelano essere probabilmente uno stadio, forse riconducibile al Circo citato già nel Cinquecento da Fabio Giordano. Il cammino, intramezzato da sentieri occlusi, degrada verso la fitta selva che ancora cela le strutture che arricchivano il «luogo dove cessano i dolori», conducendo sulla terrazza da cui si mira la Gaiola. Risalendo la *via sacra* si intercetta la rampa che connette alla discesa della Gaiola, giungendo al varco del Tempietto, ara sacrale augustale che, piombata in uno stato decadente, segna l'ingresso ai gradini della Cala di San Basilio. Riprendendo la strada si incrocia l'antica traccia tagliata dalla realizzazione di viale Lucrezio Caro, tornando così alla circolazione iniziale di discesa Coroglio.

## 2. Itinerario dal mare

Da Santo Strato, borgo di terra, le cui terrazze offrono quadri prospettici del mare di Posillipo, la vista è catturata dalla chiesa del Faro, che si eleva sul borgo di Marechiaro. Questa dialettica tra i due poli estremi permane anche presso la comunità locale, che intende la spazialità dell'uno risolta nell'espansione dell'altro. Per immergersi nel glauco mare di Posillipo – come lo definì la Serao – bisogna dirigersi verso le "Case nuove" e lì imboccare l'antica via della Sodesca (oggi salita del Casale), sui cui fianchi sino alla riva si fronteggiano eclettiche architetture, con casini di delizie e villini in stile *Art Nouveau*. Lungo la salita si innesta via Boccaccio, che abbraccia l'emiciclo dell'antica piazza detta del Vomero, defluendo sulla murattiana via di Posillipo, aperta nel 1812, la quale sconvolse i fragili equilibri degli antichi tracciati, alienandone alcuni tratti. Tracce superstiti di scale e pedamentine spezzano l'andamento serpentino della discesa di Marechiaro conducendo il viandante alle porte della calata del Ponticello.

Anche sulle sponde di Marechiaro i lavori di ammodernamento attuati durante i primi del Novecento interessarono l'apertura di nuovi assi, come la rotabile che permette di giungere sino agli insediamenti del nucleo antico. Tale operazione congiunse trasversalmente la discesa Marechiaro con la parallela strada della Bucciera che mena sulle alture di *Straton* e che intercetta a mezza costa l'abitato spontaneo della Cappelletta.





1: Area dei teatri, progetto di restauro per il parco archeologico della villa imperiale di Pausilypon (Fonte: studio Falanga e Morra 2002).

Con il sedimentarsi di nuove costruzioni nella valle di Marechiaro le privatizzazioni serrate produssero la negazione dell'accessibilità alle coste marine e l'occultamento di un terzo sentiero. Tale traccia è ancora presente nella sua interezza a cavallo delle due discese storiche di Marechiano passando sotto il ponte di via Posillipo. A guardia della città bassa, il popolo ha innalzato la chiesa del Faro sulle fondamenta forse di un tempio romano: essa introduce verso un microcosmo caratterizzato dall'opera degli antichi, che adorna la stereometria del luogo sino ad emergere dagli abissi del mare. Sullo specchio che lambisce il porticciolo di *Mareplanum*, luogo dalle acque tranquille, affiorano sedimenti di vivai e di porti



2: Cala San Basilio e Cala dei Lampi alla Gaiola, progetto del parco archeologico-ambientale di Posillipo (Fonte: studio Falanga e Morra 2002).

romani sui quali la città stratificata ha operato con soluzioni di continuità. Chi intenda scoprire gli anfratti del frastagliato litorale posillipino ancora oggi si può affidare ad imbarcazioni pronte a traghettare avventurieri e bagnanti lungo le sue coste. Remando al largo dei sabbiosi fondali che connotano la conca scavata del porto di Marechiaro, l'isola di Posillipo da tale visuale privilegiata sembra emergere dalle acque come una falesia. Da una parte all'altra della costa, dallo scoglio del Dente di Cane fino alla Pietra Salata, le sponde sono costellate da insenature di baie e cale inaccessibili, intramezzate da scogli e punte levigate dall'azione del tempo a cui si sono aggiunte lungo la roccia tufacea grotte e canali artificiali, convivendo con sorgenti di acque minerali. A difesa dell'asty di Marechiaro sveltano le torri saracene inglobate da ville e casini, le quali bordano – come una fortezza inespugnabile – Posillipo, rivelando il carattere proprio del promontorio, sulle cui coste sono sorte ciclicamente batterie e arsenali. Non a caso Pausilypon seguirà le sorti degli ambiti archeologici dei “Campi ardenti”: come a Cuma, anche qui sorgeranno nell'ultima guerra bunker militari localizzati sull'attuale parco archeologico e anche la Grotta di Seiano fungerà da ricovero antiaereo.

Navigando a ponente con l'Epomeo sullo sfondo, si staglia diroccato a pelo sull'acqua il “Palazzo degli Spiriti”, la cui matericità si dissolse inerme sotto i colpi delle intemperie e dell'azione antropica. Solcando le onde si approda al bacino incuneato della Gaiola, luogo dalle piccole cave, il cui limite è delineato dai fiordi delle cale di San Basilio e dei Lampi, sui cui fondali, attraverso i fondi vetrati di speciali imbarcazioni, si scorgono – così come nelle vicine Baia ed Aenaria – antichi resti sommersi.

Nel corso delle attuali indagini la cala dei Lampi ha rivelato l'importante presenza di un sentiero che risale la valle e che permetterebbe di raggiungere la discesa Marechiaro tramite la proprietà dell'ex Asilo Tropeano. L'area, di proprietà comunale, estendendosi per circa 50.000 mq. consentirebbe di restituire all'intera zona l'accesso al mare. Nelle esplorazioni sulla baia di Trentaremi un ulteriore tassello per una nuova fruizione tra alto e basso, tra il parco archeologico e il parco sommerso, è offerta dalla pedamentina scavata nella roccia che scende dai ruderi della Casa Rossa sino al pelo d'acqua delle Grotte di Trentaremi. Non ci è dunque difficile immaginare come il Günther, nel suo studio minuzioso sulle presenze archeologiche terrestri e marine di quest'area, ai principi del Novecento abbia confuso il sito di Paleopolis con i luoghi dove un tempo sorse Pausilypon. Tuttavia grazie alle sue indagini





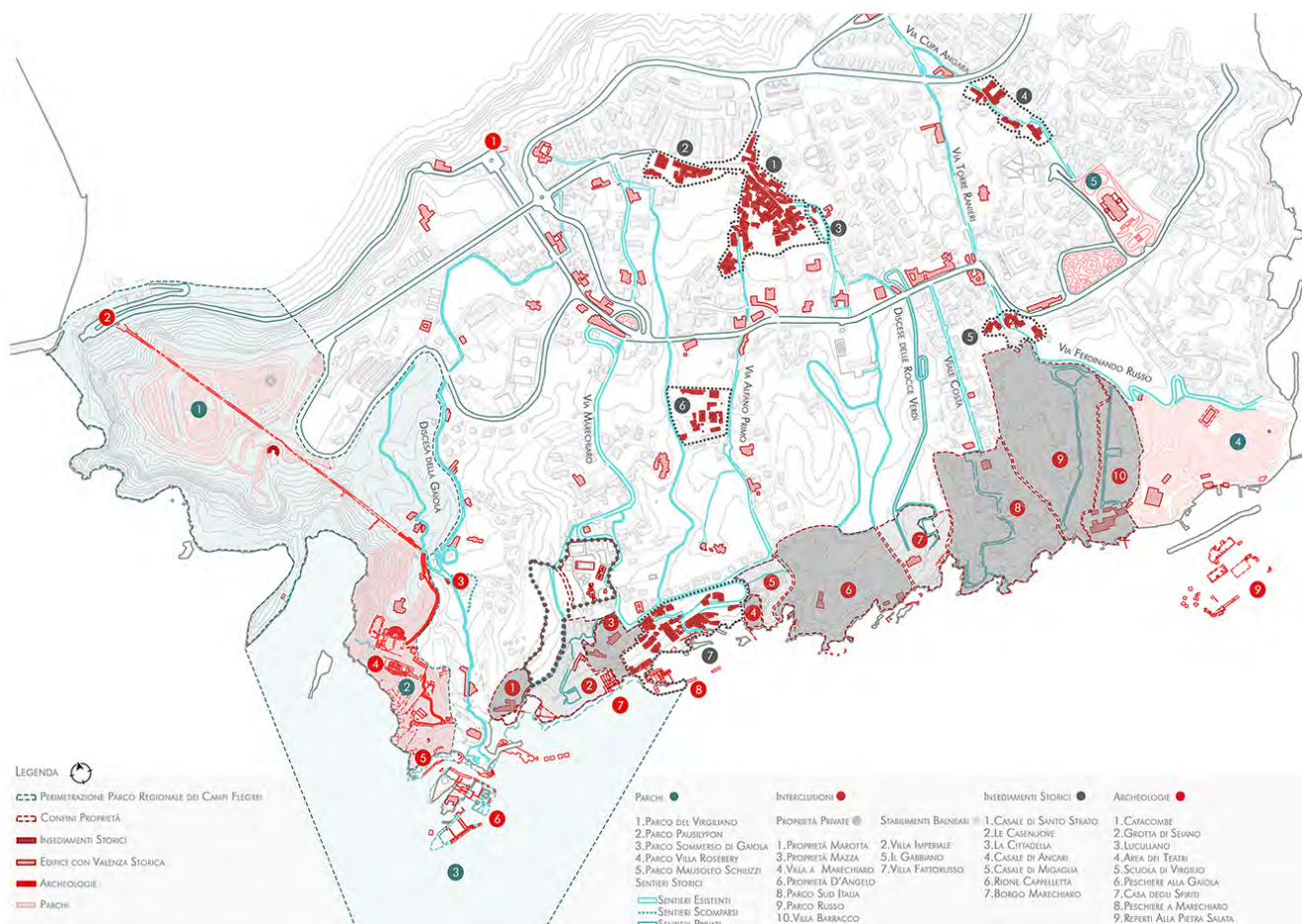
3: G. Carafa duca di Noja, *Carta topografica della città di Napoli e de' suoi contorni* (1775), partic. con l'area di Posillipo.

vennero alla luce importanti ritrovamenti anche presso il largo dello Sciavechiello sulle sponde di Villa Rosebery, dove maestose fabbriche giacciono sul suolo marino con propaggini fino alle coste di Rivafiorita.

### 3. Itinerario sul monte

Sul Casale, ultimo e integro superstite dei villaggi posillipini, alla vista dei visitatori si presenta uno scenario di sospensione metafisica, dove il tempo sembra essersi paralizzato, conservando integri gli apparati architettonici del nucleo originario, dal cui centro sulle rovine di un tempio romano si diramano ripide pedamentine. Sulla direttrice occidentale l'attuale via Pascoli intercetta la cortina compatta e continua delle Casenuove e conduce prospetticamente al viale delle Rimembranze, rinsaldando l'antico villaggio di Posillipo come prosecuzione scenica del complesso del Parco Virgiliano. Il vico dei Soprani con la Torre omonima sullo sfondo – inglobata nei resti della Masseria Madia e del territorio de *Lo Scarnato* – è relegato a scoperta fortuita dei più attenti osservatori. Sulla sommità del Capo Coroglio si concentrarono i più significativi interventi di completamento e ampliamento urbano operati dall'Alto Commissariato di Governo durante il Ventennio, eredi di progetti già avviati dall'amministrazione comunale, monumentalizzando il promontorio con il celebrativo *Parco della Bellezza* (già noto come *Parco della Vittoria*). Attraverso una lettura cartografica attenta si comprende altresì come le scelte progettuali furono mirate e puntuali, andando ad





4: Analisi e lettura delle tracce e degli insediamenti sul promontorio di Posillipo (Guarna 2018).

affiancare tracce già esistenti, come nel caso dell'ampliamento del viale Virgilio e di via Manzoni, e realizzando *ex novo* solo l'apertura di via Boccaccio. Rilevante risultò l'intervento relativo al viale Lucrezio Caro: al riguardo, intenti programmatici sembrano già espressi nella descrizione del tracciato che il Lancellotti annota nella sua «Promenade» circa l'apertura di un secondo ramo della discesa Coroglio – mai realizzato – il cui sviluppo sembra essere confluito parzialmente nel disegno del *Parco delle Rimembranze*.

Sulla direttrice orientale si dipana invece la pedamentina del Fosso, che lungo la sua articolazione intercetta l'espansione della Cittadella sino a incontrare l'antico sedime del cimitero, spazzato via dal taglio di via Posillipo, la cui localizzazione è ben individuabile nella pianta del duca di Noja (1750-75). Seguendo tale percorso si incontra la via della Polveriera (attuale via Ferdinando Russo) che scenograficamente si apre sulla baia di Riva Fiorita, con gli ultimi resti del casale di Megaglia e di Ancari. Dell'assetto militare che ha caratterizzato nei secoli la zona della Polveriera oggi non rimangono che tracce di archeologia industriale nei resti dei Cantieri Posillipo, che si aggiungono a quelle della presenza, anelata da più di uno studioso, dei resti di un tempio della dea Fortuna.

## Conclusioni

Lo studio svolto sul promontorio di Posillipo tramite letture comparative cartografiche e indagini sul campo ha permesso di desumere l'evoluzione degli assetti urbani di una

SIMONE GUARNA

porzione della collina che preserva segreti ancora da svelare. L'ampliamento del campo della ricerca ha permesso di riconoscere al *Pausilypon* un senso di compiutezza che può essere colto solo se posto in relazione con altri frammenti abitativi dislocati sulle pendici del promontorio: l'acropoli sulle alture della Gaiola, l'*asty* di Marechiaro sulla costa e le *komai* di Migaglia, Ancari e Santo Strato insieme ricalcano l'ideale della città greca, che si adattava alla conformazione orografica e ai vincoli naturali del territorio nella tessitura urbana della *chora*.

### **Bibliografia**

FERRARO, I. (2016). *Napoli. Atlante della città storica. 10.Posillipo*, Napoli, Oikos Edizioni.

GÜNTHER, R.T. (1913). *Pausilypon: the imperial villa near Neaples with a description of the submerged Foreshore and with observations on the tomb of Virgil and on other Roman antiquities on Posilipo*, Oxford, The University Press.

GÜNTHER, R.T. (1993). *Posillipo romana*, a cura di VIAGGIANI, D., Napoli, Electa Napoli.

KNIGHT, C. (1995). *Sull'origine del nome Trentaremi*, in «Napoli nobilissima», vol. XXXIV, pp. 71-72.



## **La barriera e la soglia, la memoria e il superamento: i casi di Baghdad e Napoli** *The barrier and the threshold, the memory and the passing: the cases of Baghdad and Naples*

**BIANCA MARIA RODRIGUEZ**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*Il limite della città, limes fisico segnato dalla presenza delle fortificazioni che cingono i nuclei fondativi, può essere interpretato anche come limen, soglia di ingresso, linea di partenza delle continue stratificazioni e trasformazioni urbane.*

*In alcuni casi, tali limiti fisici permangono come elementi di memoria, costantemente presenti nel tessuto urbano: simboli e tracce di una visibile forma urbis. In altri casi, tali fortificazioni sono superate da un incostante sviluppo del tessuto urbano che non ne rispetta la traccia negando la memoria del passato.*

*Il saggio compara due realtà – Napoli e Baghdad – che si attestano in modo opposto rispetto al tema del limite urbano, soffermandosi sulle similitudini e le differenze che le caratterizzano.*

*The city's limit, limes signed by the material presence of fortifications that round by founding cores, can be interpreted even as a limen, like a way to access and a start for the new long stratifications and transformations of urban plan.*

*Sometimes, those physical limits remain as elements of memory always present in the urban tissue: symbols and signs of a visible forma urbis. Differently, these fortifications are overcome from an incostante development of the urban tissue that it doesn't respect the urban design totally refusing the memory of the past. The script want to compare two distinct urban reality – Naples and Baghdad – that relate to a urban limit's theme in a different way, through similitudes and differences that feature themselves.*

### **Keywords**

limite, Baghdad, Napoli.

limit, Baghdad, Naples.

### **Introduzione**

«Il limite non è il punto in cui una cosa finisce, ma, come sapevano i greci, ciò da cui una cosa inizia la sua essenza» [Heidegger 1976].

Il limite della città, *limes* fisico segnato dalla presenza materiale delle fortificazioni che cingono i nuclei fondativi delle città antiche, può essere interpretato anche come *limen*, soglia di ingresso, linea di partenza, esordio delle continue stratificazioni e trasformazioni urbane che definiscono la città contemporanea restituendole significato.

«Un *limen*, che vuol dire soglia, “porta” da cui si entra e si esce, o *limes* che indica una barriera? Un luogo cosa è? Un contenitore, o lo spazio fino al quale giungiamo, dove arriva il pensiero, mentre la parola luogo richiama, in molti idiomi, la cavità e il ricettacolo? Aristotele diceva che il luogo è il concetto più difficile da definire. Tuttavia, senza ridurre la complessità, siamo obbligati a decidere se confine è *limen* o *limes*, soglia o barriera, luogo dove ci

trinceriamo o dove arriva lo sguardo, la volontà e il desiderio?» [www.dialoghidivitaBuona.it/news/cacciari 2020].

La distinzione tra *limes* e *limen*, riferita al concetto di *topos*, fa riflettere sulla duplice possibilità di percezione di un luogo come elemento imprigionato in se stesso dalla presenza di una barriera, che lo isola dal mondo esterno preservandone l'identità, e quella del limite come filtro, come confine aperto, come elemento da cui poter intravedere dall'interno ciò che è esterno. Due opposti complementari, l'uno che accoglie l'altro che riflette la propria essenza in quella barriera che lo isola. In questo parallelismo comparativo si iscrive il tema del limite, una costante ricorrente, seppure con letture interpretative diverse, nelle culture sia orientali sia occidentali.

L'identità di un luogo, nella cultura araba, si affida all'idea stessa del limite, ossia all'idea fisica di recinto che sottende uno spazio restituendogli un valore unitario, unico, proprio e personale. Non a caso, questo tema non è riscontrabile solo nell'abitazione ma ricorre nelle diverse tipologie dell'architettura araba: basti pensare alle numerose moschee dove il recinto è un filtro purificatorio che divide il sacro dal profano. Il limite viene declinato quindi soprattutto come *limes*, e il muro è un margine fisico di chiusura che separa tanto la sfera pubblica da quella privata quanto un ambiente da un altro, come delimitazione tra spazi concepiti come diverse realtà. L'esterno è la selva nemica da cui proteggersi. Il *limes* è il recinto, il *topos* è la abitazione.

Nella cultura occidentale, il limite è più un filtro, un elemento di passaggio da una condizione ad un'altra. Il *topos* è la città, il limite è un *limen*, la soglia che filtra ma non separa, e il muro è l'elemento di passaggio tra un ambiente esterno e uno interno che dialogano tra loro nella concezione di una sola realtà spaziale. Questo confronto si palesa nel paragone tra un'abitazione araba e la *domus* romana. In entrambe è presente il tema del muro come contenitore ma se nella casa araba il recinto riflette l'identità inclusiva dove allo sguardo è negata la visione di uno spazio esterno, nella *domus* la paura che lo sguardo incontri nuovi luoghi non c'è. Tutto oltrepassa il limite.

Riferendosi ad una scala più ampia, quella affidata alla città, che di fatto non è altro che l'addizione dei tanti luoghi dell'abitare che la compongono, il limite è l'elemento che definisce uno spazio e che separa, talvolta per scopi protettivi, talvolta per motivi culturali, qualcosa di certo dall'ignoto. Il tema del muro come limite nei tessuti urbani riflette l'etica, la cultura e la religione di un luogo e la sua proiezione nel tempo. Il muro è da sempre codificato come l'elemento di limitazione di una città, che costruisce se stessa in quei determinati confini. Le alterazioni dei tessuti urbani, che si susseguono senza sosta, mutano anche il rapporto tra le città e i limiti che le contengono. Cambiamenti che talvolta hanno cancellato i segni della storia in modo indelebile, rendendo impossibile la lettura delle tracce della presenza-assenza dei perimetri murari, talvolta hanno lasciato visibili i *layer* della storia che permangono come elementi di memoria rendendo possibile, nel presente, la lettura delle murazioni e delle porte di accesso. Si interpreta dunque il tema del limite nel confronto tra due realtà urbane che, sebbene siano caratterizzate da tradizioni culturali le cui origini nascono e si sviluppano in modalità radicalmente diverse, presentano alcuni elementi tali da renderle comparabili: Baghdad e Napoli.

### 1. Baghdad: il muro come contenitore

Nata come città di origine abbaside, Baghdad fu fondata tra il 762 e 766 d.C. dal secondo califfo Al Mansur, allo scopo di spostare la capitale dell'Impero da Damasco in un'area più favorevole per le sue risorse primarie. Per ragioni strategiche, Baghdad è situata al centro

dell'antica Mesopotamia – attuale centro dell'Iraq – nella regione compresa tra il Tigri e l'Eufrate, nel punto in cui i due fiumi si avvicinano maggiormente. Collocata nei pressi della capitale sasanide, Ctesifonte (*al-Madā'in*), e dell'antica Babilonia, la nuova capitale sorge sulla sponda occidentale del fiume Tigri e diventa presto un importante centro economico in quanto la sua posizione facilitava i collegamenti fluviali con la Mesopotamia, il Golfo Persico e la Siria settentrionale. Baghdad fu per alcuni secoli la maggiore metropoli del mondo medievale musulmano nonché la capitale culturale dell'intero mondo islamico. La sua etimologia si fa risalire a un termine persiano significativo “Dono di Dio” ma il nome originario era *Madīnat as-Salām*, Città della Pace.

Il nucleo fondativo riflette le logiche di una cultura strettamente legata alla religione, la prima pianta della città ricorda quella di Medina e, più in generale, le città persiane narrate dai miti dell'antica Mesopotamia e descritte nelle letture del Corano. L'inconsueto legame tra l'architettura e il sacro si manifesta nelle città di origine persiana, dove gli impianti urbani vengono associati all'idea del Paradiso, raffigurato nel Corano come un'isola recintata e circondata da acqua, con un tempio centrale destinato alla celebrazione del Signore. L'impianto originario di Baghdad presenta infatti uno schema planimetrico circolare che determina il nome della città, *Round City*. Già a partire dalla sua prima *forma urbis* l'ignoto territorio *extra moenia* impone la necessità di mura di confinamento che, cingendo il nucleo fortificato, lo isolano dall'esterno garantendone la sicurezza. Il tema del *limes* come recinto, del muro come contenitore, si concretizza attraverso un sistema di murazione composto da tre cinte murarie: una prima alta 17 metri, che separava l'esterno dalla zona commerciale della città, una seconda alta 30 metri, e una più interna, che aveva la funzione di isolare la città pubblica e le abitazioni dalla parte più centrale, destinata al palazzo abbaside e alla moschea annessa [Al Saffar 2018, 710]. La presenza delle tre fasce murarie, che definisce e conforma gli spazi, permette una prima riflessione sull'idea di limite insito nella fondazione della città, la quale nasce e prende forma a partire dal muro che la contiene. In questo modo viene a definirsi, in termini di spazi urbani e di sicurezza, una divisione gerarchica e concentrica della città – la città dirigenziale, la città residenziale, la città commerciale – e, al di fuori, il territorio esterno, luogo nemico, entità dalla quale proteggersi. Il limite della città viene sottolineato dalla presenza di un fossato che separa il muro esterno dal territorio circostante, quasi una linea di confine invalicabile, oltrepassata solo in presenza dei ponti che collegavano l'esterno con le quattro porte di accesso alla città – Kufa, Basra, Sham e Khorasan – equidistanti e definite da due assi ortogonali tra loro, a partire dai quali a raggiera si sviluppava l'intera città. La disposizione di tali assi non è casuale, bensì seguiva la direzione di un tracciato immaginario che collegava la nuova città alla preesistente Babilonia. L'intersezione di tali assi corrispondeva al centro della circonferenza, attorno al quale, a raggiera, si disponevano le altre funzioni della città. La presenza di 120 torrioni sottolineava l'idea di centro fortificato, di spazio definito e confinato. La stessa configurazione circolare rafforzava l'intento protettivo e di chiusura, in quanto la struttura rotonda permetteva di evitare parti cieche: tutto era visibile dall'interno, niente dall'esterno.

L'idea di una città che rispetti le leggi del Paradiso, che attraverso il recinto sottenda una serie di significati che dettano la forma della città e ne trasferiscono al proprio interno tutto il contenuto, come un contenitore che tutto contiene, viene presto trasformata e oltrepassata, come se il bisogno di espansione *extra moenia* fosse prioritario rispetto a qualsiasi criterio culturale che imponeva le proprie origini intorno al tema del limite. I simboli, i significati e le memorie di una città che depone nel concetto di limite la propria identità diventano a poco a poco illeggibili a seguito dello smembramento della *Round City*. Già a partire dal 770 d.C. le

mura vengono quasi del tutto abbattute e le loro tracce si perdono per espandere la città verso l'esterno. Le infrastrutture pubbliche, i mercati e gran parte della popolazione occupa il territorio *extra moenia* e le invasioni barbariche distruggono in pochi anni ciò che aveva costituito la fiorente *Round City*. Lo sviluppo della città avviene orizzontalmente attraversando il Tigri e assumendo una nuova configurazione spaziale. In questo modo, lo sviluppo urbano determina un decentramento e uno spostamento della città a partire dal suo nucleo fondativo.

Nella città contemporanea, delle mura che recintavano la città rotonda non vi è traccia. Il passato fiorente di Baghdad, le origini di una tradizione racchiuse in quell'idea di limite così definito che lasciava il segno a terra della sua storia non esiste più. La città, cambiando posizione geografica, modifica il suo assetto urbano allontanandosi dal nucleo antico per avvicinarsi al fiume, fino a scavalcarlo. La nuova città si dispone lungo le due sponde del Tigri, che divide come un solco la capitale in due centri, Al Karkh e Al Rusafa, che, posti l'uno di fronte all'altro, si osservano e quasi sembrano voler abbracciare il fiume che li separa. La nuova configurazione urbana di Baghdad, abbandonato il limite della *Round City*, modifica anche il suo concetto di difesa riproponendo comunque il tema della cinta muraria, che continua a definire e delimitare i luoghi dell'abitare nelle diverse fasi che hanno caratterizzato la crescita della città. Il fiume, allo stesso tempo amico e nemico, è una presenza dalla quale difendersi e alla quale fare riferimento. È l'elemento che rende Baghdad una città tanto vulnerabile ed attaccabile quanto attrattiva. Quasi come ulteriore limite della città, il fiume divide i due centri urbani, delimitati ognuno da una nuova murazione scandita da quattro porte, delle quali ad oggi ne rimane solo una, Watzani Gate, a nord di Al Rusafa. Lo sviluppo urbano ancora una volta supera il limite, altera l'assetto precedente e non bada alla conservazione delle mura, non più concepite come preesistenza che racconta ma come elemento che separa. La necessità dell'ampliamento prevale dunque rispetto alla volontà di conservare gli elementi della città come testimonianza della storia e memoria del passato. Lo sviluppo spontaneo della città sembra non porsi un limite, bensì, in modo irregolare, permea il territorio dimenticando i criteri difensivi che definivano l'impianto fondativo. Dalle testimonianze che la città riporta oggi, il tema del recinto, fortemente sentito da una cultura come quella araba, si perde nella lettura della città nonostante le necessità di protezione siano tutt'oggi, a causa dei continui bombardamenti, all'ordine del giorno. I suoi segni vengono dimenticati dove le esigenze demografiche restano le uniche testimonianze interpretative dello sviluppo del tessuto urbano.

## 2. Napoli: il muro come contenuto

Storia e mitologia, fonti e ritrovamenti, racconti e leggende, definiscono il primo nucleo insediativo della città, il cui nome era dedicato alla Sirena *Partenope*. La primitiva fondazione calcidese, risalente al IX-VIII secolo a.C., si colloca sull'attuale collina di Pizzofalcone, su un'altura circondata su tre lati dal mare in una posizione particolarmente favorevole che permetteva una naturale difesa della città, rafforzata dalla presenza verso l'entroterra di un vallone, attuale via Chiaia, limite fisico di chiusura e protezione.

Come nel caso della *Round City*, anche *Partenope* lascia posto a una successiva città, *Neapolis*. Analogamente a Baghdad, "Nea-polis" non era una nuova denominazione della città, ma un nuovo nucleo urbano, di probabile fondazione cumana, che sorse nel VI secolo a.C. poco distante dall'insediamento più antico. I due centri, *Partenope* e *Neapolis*, vissero per lungo tempo in stretto contatto con il mare e, in generale, con l'acqua. Infatti *Neapolis* occupava un pianoro delimitato a nord dalla presenza di un corso d'acqua e ad occidente dal

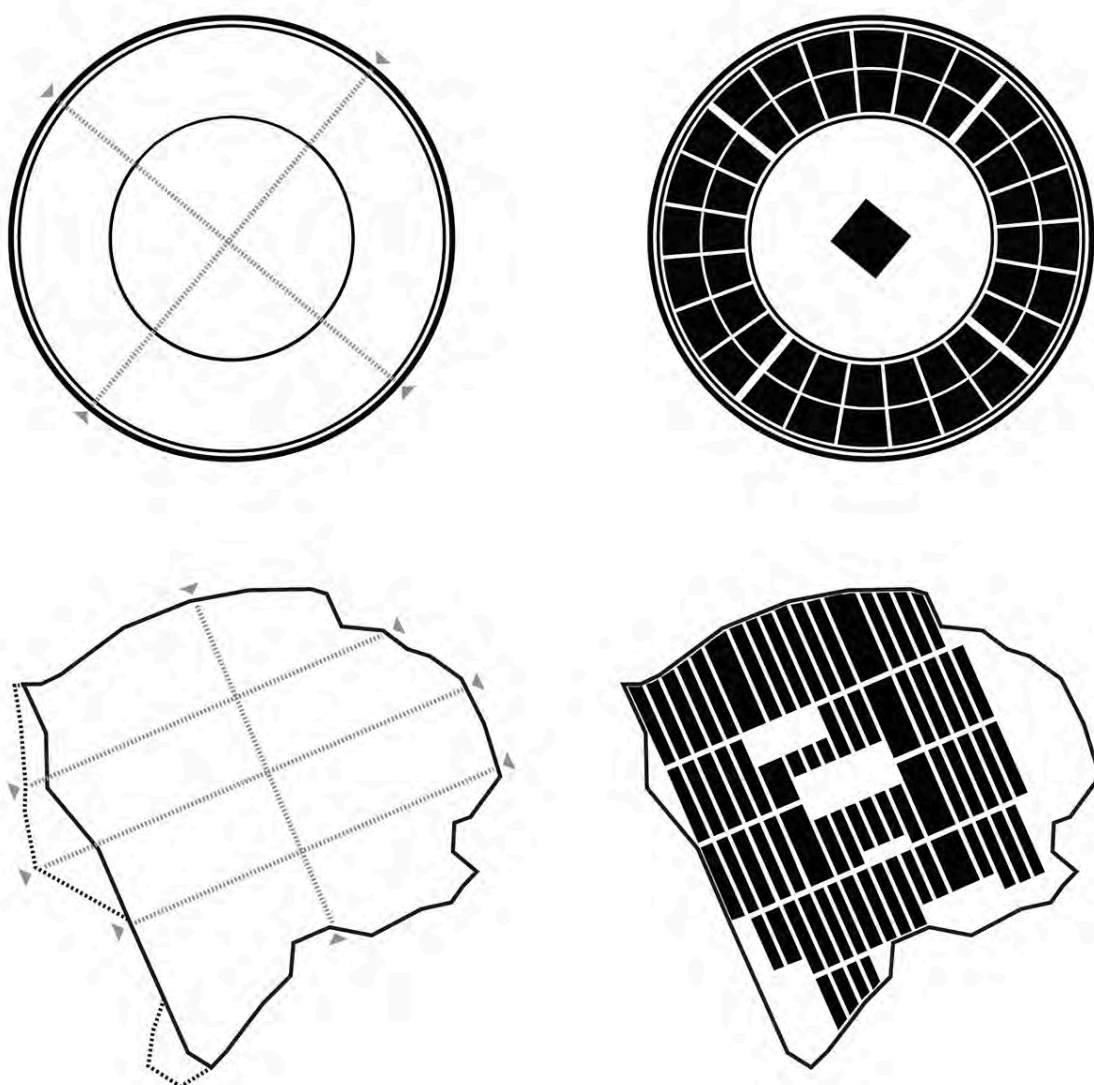
Sebeto, un piccolo fiume dall'andamento regolare che sfociava nell'attuale Piazza Municipio, luogo del primo insediamento portuale. Il fiume Sebeto rappresentava anche l'elemento naturale di separazione tra *Parthenope* e *Neapolis*. Ancora una volta è la natura ad imporre il suo limite: come per *Parthenope* (poi *Palepoli*) il limite era dettato dalla forma del suolo, dall'orografia dei luoghi che la circondavano, anche nel caso di *Neapolis* le mura difensive che cingevano l'abitato di età cumana costituivano un rafforzamento del limite naturale, definito dalla presenza dei valloni. L'idea del muro come contenitore, del recinto come limite era insito nell'idea della città protetta e racchiusa, ma il perimetro delle prime mura, risalenti al VI-V secolo a.C., si estendeva ben oltre il limite del centro abitato, come se la costruzione del muro già prevedesse la possibilità di un'espansione. L'andamento irregolare delle mura ricalca l'orografia naturale e si contrappone all'impianto della città, di matrice ortogonale, definito da un astratto sistema di strade che determinavano una griglia. La città ebbe quindi una prima fase di espansione *intra moenia* il cui limite era dettato dalla presenza della doppia difesa, naturale e artificiale, definita dal sistema valloni-murazioni. È in questa fase che si sviluppa quello che ancora oggi rappresenta il tessuto urbano della città antica, dove tre grandi strade rettilinee e parallele – le *plateiai* – sono tagliate ortogonalmente da un'altra serie di strade – gli *stenopoi*. Si legge quindi nella città un rapporto incostante, non subordinato, tra il confine e la densità urbana. Il contenimento del primo nucleo fondativo presuppone l'idea del muro come limite fisico, come recinto, come punto di arrivo e allo stesso tempo come soglia da superare. Nel IV sec. a.C. nuove esigenze difensive sul versante occidentale prevedono un'idea di muro che ricalchi il vecchio tracciato. In età romana la città oltrepassa le mura e solo a nord il limite naturale dei valloni costituisce un ostacolo fisico difficilmente superabile. In questa fase di espansione, le mura non assolvono più alle funzioni difensive né rappresentano un limite ma piuttosto una soglia da oltrepassare per favorire lo sviluppo urbano. Il tessuto della città continua la sua espansione anche verso sud, avvicinandosi al mare fino ad arrivare a saldare il centro abitato con la zona del porto. Questo espandersi della città fino a toccare l'acqua avvicina *Parthenope* e *Neapolis* che, se fino a un certo punto sembravano essere due poli antagonisti, tendono ora a fondersi in un unico impianto urbano. La *pax romana* aveva reso le mura superflue e la recinzione non assume più valenza difensiva ma è un elemento da oltrepassare per lasciare spazio a uno sviluppo urbano senza precedenti.

Definitosi un nuovo assetto urbano *extra moenia*, Napoli tende a richiudersi su se stessa, in un'ottica di introversione che rimanda al tema del muro come recinzione tipico della cultura araba. Le mura assumono il ruolo di cortine «fortificate, con ogni tipo di accorgimento difensivo e sorgono quasi sempre all'interno degli antichi confini urbani» [de Seta 1984, 24] restituendo alla città quel confine che genera densità.

Il tema del perimetro murario è protagonista anche in epoca normanno-sveva e angioina, in cui si assiste a un ulteriore sviluppo urbano *extra moenia* che porta la città a toccare il mare, e il nuovo limite della città si pone quasi parallelamente ad esso, definendo una cortina edilizia che scandisce lo *skyline* della città vista dal mare. Anche nelle fasi di espansione successive la potenza del suolo irregolare, che in principio si poneva come limite, sembra essere la chiave di lettura in cui la città trascrive le proprie forme, 'incastonando' i suoi gioielli – Castel Sant'Elmo, che emergendo dalla collina pone il suo sguardo sulla città, Castel dell'Ovo, che bagnato dall'acqua segna il limite tra mare e città, Castel Capuano che controlla l'entroterra – nel sistema suolo-orografia-paesaggio-città. In età vicereale, la capitale si estende con un piano di ampliamento tra il segno rettilineo della nuova Strada



BIANCA MARIA RODRIGUEZ



1: Baghdad (Round City): le prime murazioni e il nucleo fondativo.

2: Napoli (Neapolis): le prime murazioni e il centro antico.

Reale e la collina di San Martino, assumendo ancora una volta il limite naturale. In questo modo la città si estende verso ovest, verso la collina, e una nuova cinta muraria ingloba Castel Sant'Elmo. Le difese naturali, dettate dalla presenza a sud del mare e a nord-ovest dalla fascia collinare, ritornano ad assumere un carattere fondamentale e a segnare il vero volto e limite della città. Sebbene fino a questo momento il tema del limite si sia posto sempre come *limes* oltrepassato, la città illuminista riflette in toto l'idea del limite come soglia, inserendo nuovi edifici all'ingresso come porte monumentali, come invito ad accedere: è il caso del maestoso Albergo dei Poveri, che segna l'ingresso in città da nord. Nell'Ottocento significativi interventi urbanistici aggiungono alla vecchia *forma urbis* espansioni che pongono le premesse per la città attuale, che a seguito degli ampliamenti del Novecento sembra oggi ritrovare nella nuova forma territoriale l'idea di limite.

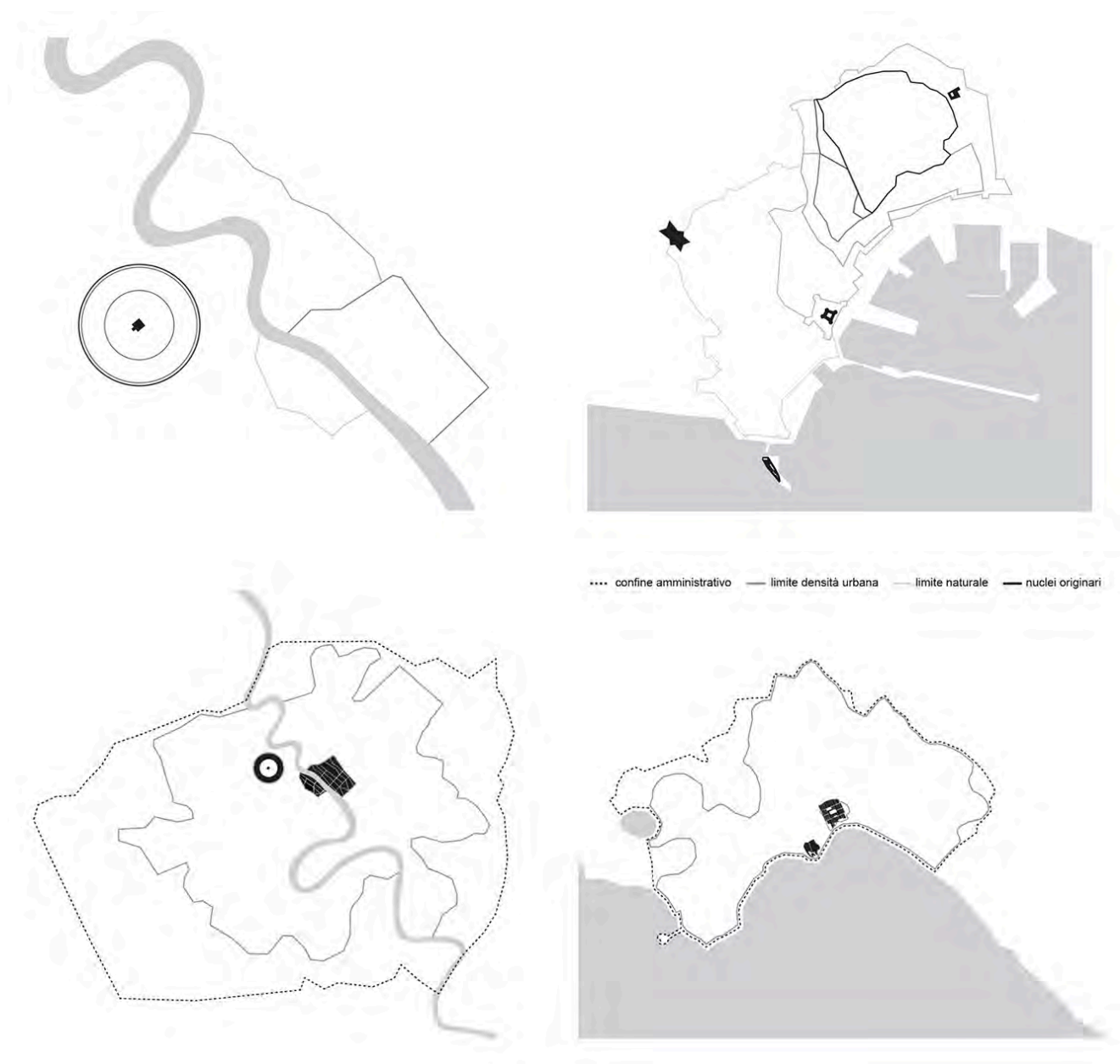
## Conclusioni

La lettura di queste due realtà urbane rivela una fondamentale evidenza: Napoli accoglie il cambiamento a partire da se stessa, Baghdad allontanandosi.

Per Baghdad, nonostante la prima murazione cinga il nucleo fondativo definendo l'immagine della città che prende forma insieme ad essa, la *Round City*, lo sviluppo urbano successivo segue dinamiche del tutto spontanee e il muro diventa mero elemento irregolare che divide la città dal territorio esterno, limite sempre pronto ad essere superato. Non si assiste a una sovrascrittura della città ma a una nuova forma di scrittura che impara sempre nuovi linguaggi. L'identità della città nasce quindi dall'idea del limite come elemento di inclusione e protezione che si concretizza nella figura del muro di recinzione e sottende uno spazio urbano, conservandone il significato, per poi modificarsi nell'idea di superamento del limite a favore dello sviluppo orizzontale di una città che trova la sua forza nell'oltrepassare tale limite. Baghdad è dunque la città del cambiamento radicale, delle trasformazioni. È la città che guarda, con la sua struttura urbana, al futuro e mai al passato. Cancella le tracce delle sue origini favorendo un nuovo tessuto urbano, che prende forma dalle necessità e si modifica nel tempo assecondando i bisogni della città. Sebbene legata culturalmente a una tradizione densa di contenuti, la realtà urbana annulla il suo passato e le testimonianze della città che è stata per lasciare spazio alla scoperta di un'identità futura.

Inversa è la sorte di Napoli: mentre le prime murazioni sono irregolari e seguono l'andamento del terreno senza una relazione con il limite fisico della densità urbana, nelle epoche successive l'ampliamento del sistema difensivo procede in parallelo con lo sviluppo della città, al punto che diventano tracce, *layer* dell'evoluzione urbana, ed è proprio la loro presenza che determina la conoscenza delle stratificazioni che definiscono la forma attuale. Più *layer* sovrapposti generano quella che può essere considerata una lettura verticale di città, dove ogni elemento contribuisce al tutto, dove ogni traccia dei limiti urbani che si sono susseguiti non sono limiti, ma strati di una realtà che ingloba i segni del passato. A Napoli il *limen* genera nuovi significati, che si inseriscono nella fitta maglia della città greco-romana attraverso la riscoperta di una città che rilegge i propri limiti e li riporta nella nuova città come testimonianza della sua storia. La traccia, che permane ancora oggi nel tessuto urbano, è ciò che rende indelebile la memoria del nucleo fondativo, che è ancora il cuore pulsante della città. A Napoli ogni limite è sempre superato in un'ottica in cui la storia è testimone della città e le tracce dei limiti hanno lasciato il segno del loro passaggio, definendo il tessuto di una città stratificata che porta con sé ogni insegnamento precedente. Il superamento è qui conservazione del passato. Napoli si misura con il suo limite, stabilendo con esso un dialogo e una corrispondenza. La città si riscrive sulla lettura di ogni suo limite. La memoria è traccia tangibile della presenza di elementi murari che segnano i cambiamenti nel tempo tanto che «a Napoli si sente quasi sotto i piedi il respiro di un mondo invisibile, o difficilmente visibile che da molti secoli costruisce la città attuale» [Siza 2004, 24].

BIANCA MARIA RODRIGUEZ



3: Evoluzione del limite urbano (confronto tra Baghdad e Napoli).

4: Testimonianze del costruito, limiti naturali e confini amministrativi (confronto tra Baghdad e Napoli).

### Bibliografia

- AL SAFFAR, M. (2018). *Assessment of the process of urban transformation in Baghdad city form and function*, «Editorial Universitat Politècnica de València», pp. 709-718.
- DE SETA, C. (1984). *Le città nella storia d'Italia: Napoli*, Bari, Editori Laterza.
- HEIDEGGER, M. (1976). *Costruire Abitare pensare*, in *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Milano, Mursia.
- SIZA, A. (2004). *Lectio*, in *Alvaro Siza e Napoli. Affinità di Gabriele Basilico e Mimmo Jodice*, a cura di M. Santangelo, Napoli, Electa, pp. 23-24.

### Sitografia

[www.dialoghidivitaBuona.it/news/cacciari-comprendere-il-confine-765.html](http://www.dialoghidivitaBuona.it/news/cacciari-comprendere-il-confine-765.html) (marzo 2020)

## **Le mura occidentali di Napoli: preesistenze e permanenze**

### *The western walls of Naples: pre-existing and persisting urban marks*

**CIRO BIRRA**

Civita - Gallerie d'Italia - Palazzo Zevallos Stigliano

#### **Abstract**

*Le caratteristiche morfologiche del territorio sono state per secoli un ostacolo all'espansione di Napoli nella zona orientale. Per contro, le addizioni territoriali che hanno attraversato la storia della città hanno largamente impegnato l'area occidentale. Le modifiche al perimetro cittadino sono state spesso accompagnate da rinnovamenti del tracciato delle mura e dal conseguente abbandono delle precedenti strutture di fortificazione. La pratica del riutilizzo delle opere murarie in disuso ha caratterizzato fin dal medioevo l'edilizia napoletana. L'analisi della cartografia storica, suffragata da fonti e documenti, permette oggi di individuare tracce e segni delle antiche fortificazioni nel tessuto urbano, consentendo di delineare una più realistica ipotesi dei tracciati delle mura occidentali che si sono succeduti dall'alto medioevo alla prima età moderna.*

*For centuries the morphological traits of the territory have been an obstacle to the expansion of Naples in the eastern area. On the other hand, the urban enlargements have widely affected the western area. Changes to the city perimeter have often been combined with renovations of the defensive walls layout. As a result, the reuse of the disused walls has characterized the Neapolitan building since the Middle Ages. The analysis of historical cartography allows today to identify traces and signs of ancient fortifications within the urban fabric, also thanks to the help of sources and documents. At the same time, this method helps to outline a more realistic hypothesis of the western walls layouts, from the Middle Ages to the early Modern Age.*

#### **Keywords**

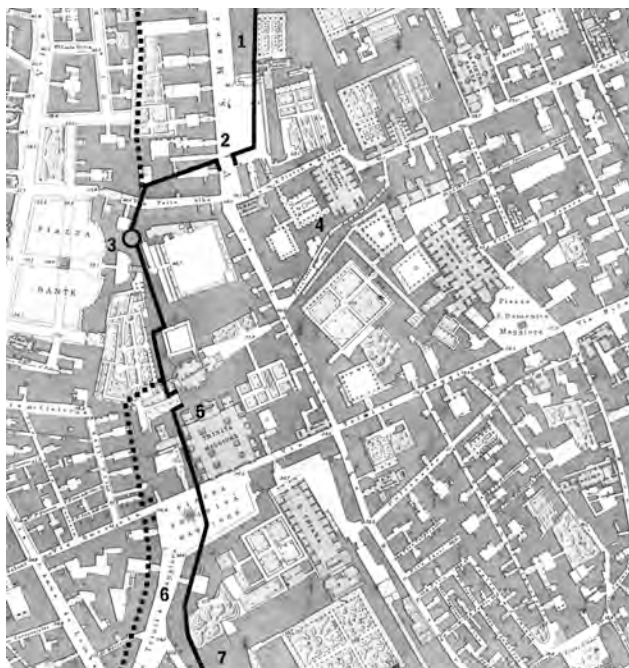
Napoli, fortificazioni, riuso.

*Naples, fortifications, reuse.*

#### **Introduzione**

Il problema della ricostruzione del perimetro delle mura occidentali di Napoli, precedente alla trasformazione urbanistica di don Pedro de Toledo, rappresenta da sempre una complessa questione. Diverse sono le motivazioni che hanno impedito di avanzare una definitiva ipotesi sullo sviluppo delle mura a ovest della città durante i secoli, a differenza della zona nordorientale per la quale sembra si sia giunti a una più precisa idea dell'evoluzione della cortina muraria [Santoro 1984; Giampaola 1996, 84-93; Giampaola 1997, 135-140]. Tale questione appare evidente soprattutto per l'alto medioevo, dove la quantità di dati a disposizione degli studiosi è scarsa. I lavori di Risanamento della città avviati alla fine del XIX secolo e gli scavi archeologici degli anni successivi hanno portato alla luce diversi reperti di mura nella zona orientale del centro antico, rivelando talvolta intere porzioni della cortina difensiva [Napoli Antica 1985, 486-489], a differenza di quelli venuti fuori sul lato opposto, spesso frammentari e isolati [Greco 1986, 187-215]. La maggiore chiarezza dello sviluppo

CIRO BIRRA



1: Ipotesi ricostruttiva delle mura tra piazza Bellini e piazza del Gesù (linea continua per l'alto medioevo, tratteggio per l'età angioina): 1. S. Antonello a Port'Alba; 2. Porta "Domini Ursitate"; 3. Torre di San Menna; 4. Vicoletto S. Pietro a Majella; 5. Porta altomedievale; 6. Calata Trinità Maggiore; 7. Mura di via Carrozzeri.

fortificazione che si sono sviluppate in maniera articolata, assecondando l'andamento del terreno e inglobando spesso fabbriche sorte al di fuori delle mura della città che, una volta acquisita importanza negli equilibri della vita cittadina, venivano portate all'interno del perimetro urbano al momento della costruzione di un nuovo tratto di fortificazioni. Questi interventi, che sfuggono a un disegno organico, hanno generato tratti murari che risultano naturalmente più problematici per chi oggi tenta di ricostruirne il percorso. Si rende a questo punto necessario un mutamento metodologico nello studio di tale questione.

## 1. Persistenze e permanenze

L'indagine delle mura occidentali non può prescindere dall'analisi della realtà fisica della città e da una riflessione sul riutilizzo che nei secoli è stato fatto delle antiche mura. Spesso alle scrupolose ricerche documentarie condotte in passato non si è accompagnata un'analisi altrettanto attenta del territorio: la stessa celebre pianta redatta da De Petra sulla scorta delle ricerche condotte da Capasso non risulta priva di 'ingenuità' interpretative, con la ricostruzione grafica di tratti murari che, proprio sul versante ovest, appaiono poco aderenti alla realtà fisica della città [De Petra, 1912].

L'ipotesi avanzata dallo studioso tedesco Beloch circa dieci anni prima [Beloch 1879] – che ha trovato uno scarso seguito – si fondava invece sia sul dato archeologico che su aspetti geomorfologici. Il profilo delle mura ipotizzato da Beloch appare così molto più 'naturale', adagiato lungo le linee di quota del pianoro su cui poggiava l'antica Neapolis. Tuttavia

delle mura orientali è tuttavia legata anche a fattori di natura geomorfologica: a levante, infatti, lo sviluppo urbano si è sempre rivelato difficoltoso, a causa delle ampie zone paludose [de Seta 1973, 80]. Come conseguenza, in quest'area il mutamento della linea delle fortificazioni si è sviluppato secondo direzioni obbligate, dove le diverse cortine murarie che si sono susseguite nel corso del tempo si sono erse a difendere grossomodo lo stesso limite: se verifichiamo la distanza tra le fortificazioni di età greca e quelle di età vicereale notiamo non solo che la loro distanza è calcolabile nell'ordine delle poche centinaia di metri, ma anche come il loro andamento si sviluppi lungo direzioni sostanzialmente parallele.

L'evoluzione delle mura in quest'area della città è avvenuta infatti per ragioni di natura tecnologico-militare – legate allo sviluppo delle tecniche di attacco e difesa – e non per assecondare un allargamento del perimetro cittadino. Situazione del tutto diversa rispetto a ciò che avviene sul lato occidentale: è qui infatti che si concentrano i più importanti interventi di espansione. Tale fenomeno ha prodotto il succedersi di diverse linee di



proprio sul lato occidentale «per noi è difficile immaginare quale fosse la situazione geomorfologica durante l'antichità. Infatti le costruzioni proseguite nel corso di 2000 anni hanno livellato e in parte notevolmente elevato il suolo» [Beloch 1989, 78]. Nuove informazioni ottenute negli ultimi anni riguardo all'antica morfologia del territorio di Napoli [Rossi 2005; Rossi 2012; Giampaola 2005] vengono però in nostro aiuto.

Le differenze di quota tra il pianoro su cui sorgeva la città antica e i valloni sottostanti rappresentavano un primo elemento di difesa naturale per i fondatori di Neapolis. Tale limite forniva infatti una vera e propria barriera che venne rafforzata attraverso la costruzione dell'effettivo recinto della mura che, «costruite per potenziare le difese naturali, si pongono a seconda delle particolari esigenze del terreno; tendenzialmente abbiamo un duplice aspetto, quello datoci dalle mura poste in cresta al colle o in un avvallamento e l'altro datoci dai grossi muri di terrazzamento che, addossati agli strapiombi, ne accentuano i valori difensivi» [Napoli 1967, 386-387]. Nonostante tale sistema sia stato applicato anche nella costruzione dei circuiti difensivi di età successiva, esso non ha finora rappresentato un principio guida nello studio delle fortificazioni antecedenti al XV secolo. Prima di questo periodo le necessità legate alle tecniche di assedio imponevano, infatti, la costruzione di mura di notevole altezza, per impedire l'incursione del nemico dall'alto attraverso scale e macchine d'assedio.

Un secondo elemento di grande importanza riguarda il riutilizzo nell'edilizia civile e religiosa di parti delle strutture di difesa cadute in disuso. Buona parte di queste strutture venivano spesso riutilizzate nella realizzazione di nuovi edifici come elementi di fondazione o come parte effettiva del corpo di fabbrica. Tale sistema costringeva però ad adattarsi a ciò che era già edificato, mantenendo allineamenti obbligati e generando geometrie irregolari e singolarità morfologiche. Risulta evidente quale sia il peso di queste preesistenze nell'aver influenzato non solo la forma di diverse fabbriche ma anche molti punti del tracciato urbano della città, in un mutuo scambio tra aspetto geomorfologico, strutture difensive inutilizzate ed edifici. Rintracciare questi segni all'interno della città rappresenta un'interessante chiave di lettura per valutare l'effettivo percorso delle mura di difesa. Già nel Cinquecento il tavolario Pietro Antonio Lettieri denunciava il rischio di occultare resti delle antiche fortificazioni sottolineando come fosse necessario per la città «de dare luce de tal suo primitivo solo, [...] perché adesso ne appaiono multi vestigij, li quali per le nove fabbriche et mutacioni de edificij, che ogni dì nella Città se fanno, se possono forse occupare, et di essi totalmente perdersene la notitia» [Giustiniani 1803, 383].

Lo stesso fenomeno ha trovato riscontro anche in numerosi tratti delle mura vicereali che, caduti in disuso, vennero inglobati nelle nuove costruzioni [Di Mauro 1989]. Alcuni studi riguardanti le fortificazioni cinquecentesche ne hanno messo in evidenza l'influenza nell'evoluzione dell'impianto urbano [Carillo 1997]. La zona compresa tra via Toledo e via Tarsia è un esempio evidente di tale processo: qui le mura e il bastione della Trinità hanno, di fatto, determinato la particolare forma a gomito degli edifici che si inerpicano lungo via Tarsia, influenzando anche sull'aspetto architettonico di alcuni edifici: è il caso degli strani cortili allungati ai civici 424 e 429 di via Toledo e di palazzo Latilla, dove la forma irregolare dell'impianto dell'edificio – evidente all'interno del cortile – è dovuta proprio alla presenza delle suddette preesistenze [Mura e torri di Napoli 1997, 17]. Ma gli esempi legati a tratti più antichi sono tutt'altro che rari.

## 2. Sant'Antoniello a Port'Alba

Uno dei casi più evidenti riguarda il tratto di mura rinvenuto al di sotto del monastero di Sant'Antoniello a Port'Alba in occasione del restauro del complesso [Fratte 1996; Giampaola

CIRO BIRRA

2009]. La possibile presenza di questo tratto murario risultava, in realtà, già intuibile in ragione dell'evidente allineamento di un lato del chiostro con le mura greche di piazza Bellini. Il cortile infatti presenta una forma trapezoidale irregolare, con uno dei lati in perfetto asse con i resti visibili nella piazza, proprio a causa del riutilizzo degli elementi preesistenti nelle fondazioni (fig. 1). Ma le informazioni fornite dal recente scavo aggiungono ulteriori elementi. Il saggio archeologico ha portato alla luce una complessa cortina muraria, risultato dei restauri che hanno interessato le fortificazioni sin dall'antichità. Nella zona più interna la cortina presenta uno strato riferibile al V secolo a.C., a cui si sovrappongono altri paramenti murari risalenti al IV secolo a. C., all'età romana e a quella altomedievale, che testimoniano di come esista una linea di continuità tra la murazione antica e quelle medievale. Tale continuità è stata rilevata anche in altri punti della città, come a Sant'Aniello a Caponapoli [D'Onofrio, D'Agostino, 1987], dove «lo scavo [...] ha documentato un consistente tratto in opera incerta datato nella seconda metà del XIV secolo, attribuito alle difese promosse da Carlo II. Esso ingloba la cortina e le briglie della cinta muraria del IV secolo a.C., evidenziando ancora una volta la continua persistenza del tracciato originario di età greca che viene sostanzialmente solo ispessito mediante progressivi raddoppiamenti» [Giampaola 2009, 206]. Nel caso di Sant'Antoniello è interessante notare come lo spessore totale della cortina muraria – considerando globalmente gli strati che vanno dal V secolo a.C. fino all'età altomedievale – venne sfruttato in tutta la sua dimensione per le fondazioni di uno dei lati del chiostro; è chiaramente visibile, in questo caso, come la preesistente murazione abbia influito non solo sulla direzione di questo lato del cortile ma ne abbia determinato anche la dimensione della campata, che pone la fila dei suoi pilastri sulla cortina più antica e il muro interno sullo strato di fortificazioni risalenti all'alto medioevo. Qui, dunque, la presenza delle mura non solo interagisce con gli edifici sorti successivamente ma si pone come misura stessa dell'architettura.

Lo scavo di Sant'Antoniello non presenta tuttavia alcun segno di restauro riferibile all'età angioina; il muro, anzi, «sembra essere obliterato nel XIII-XIV secolo» [Giampaola 2009, 201]. La linea delle fortificazioni, dunque, in età angioina dev'essere stata avanzata e portata, con ogni probabilità, sul lato occidentale di via Costantinopoli. La situazione orografica della zona, infatti, difficilmente fa pensare alla presenza di mura nell'area compresa tra lo scavo di Sant'Antoniello e via Costantinopoli che, trovandosi a una quota inferiore, avrebbe rappresentato un punto svantaggioso per la difesa.

### **3. La torre di san Menna**

Gli elementi di maggiore interesse dello scavo di Sant'Antoniello riguardano però le fortificazioni altomedievali, soprattutto in relazione alle fonti e ai documenti di archivio. Recenti studi hanno fornito documenti circa l'ubicazione della torre di san Menna, antica struttura preesistente al torrione di San Sebastiano. Un primo documento riguarda la posa in opera della prima pietra del nuovo dormitorio del monastero di San Sebastiano. I lavori per l'edificazione della struttura vennero intrapresi nel 1526 quando «in fundamento claustrum novi prefati monasterij» venne posta la prima pietra «in angulo X sub turione magno sancti menne» [Pinto 2009, 72].



2: A sinistra, il muro curvo al di sotto dell'edificio al civico 30 di via Port'Alba. A destra, l'area dell'antico monastero di San Sebastiano: sono visibili il cortile poligonale dell'edificio di via Port'Alba e la porzione di muro curvo a esso adiacente (Immagine Google Maps: Cnes/Spot Image. Digital Globe. Map Data: ©2014 Google).

I lavori subirono diverse interruzioni e ripresero solo nel 1533, anno a cui risale un'interessante perizia sul nuovo dormitorio, in cui si leggono notizie riguardo a «lo muro de la clausura dela sopradicta fabrica che have principio in lo muro de lorto dele moneche de dicto monasterio et finisce a la porta de mezo del turione grande verso septentrione ... di longheza canne 34... Lo pedimento a presso lo dicto pedamento verso septentrione da lo turiono sopradicto et finisce ala via nova publica che continua con lo muro che guarda a s.to pietro a maiella... di longheza canne 40» [Pinto 2009, 73].

I lavori subirono diverse interruzioni e ripresero solo nel 1533, anno a cui risale un'interessante perizia sul nuovo dormitorio, in cui si leggono notizie riguardo a «lo muro de la clausura dela sopradicta fabrica che have principio in lo muro de lorto dele moneche de dicto monasterio et finisce a la porta de mezo del turione grande verso septentrione ... di longheza canne 34... Lo pedimento a presso lo dicto pedamento verso septentrione da lo turiono sopradicto et finisce ala via nova publica che continua con lo muro che guarda a s.to pietro a maiella... di longheza canne 40» [Pinto 2009, 73]. Questi elementi avevano portato a identificare l'antica torre di san Menna con l'invaso del cortile dell'edificio al civico 30 di via Port'Alba, anche in giusta ragione della sua forma irregolare. Tale ipotesi non trova però

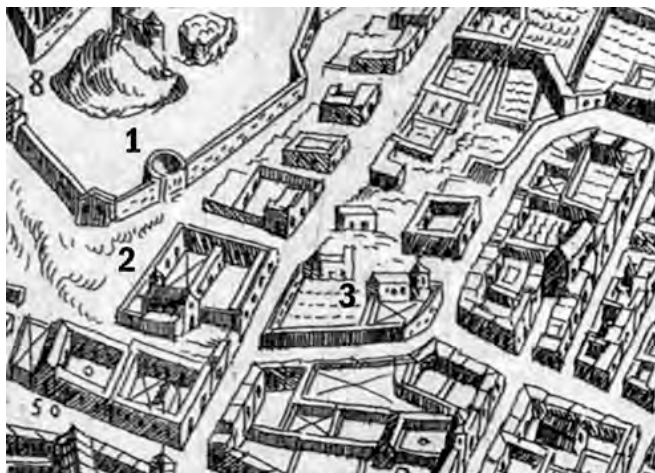
CIRO BIRRA

perfetta corrispondenza con quanto asserito dalle fonti: secondo ciò che risulta dalla perizia, infatti, l'antica torre avrebbe dovuto trovarsi esattamente ad angolo tra il muro ad ovest e quello a nord del nuovo dormitorio, circostanza che non può sussistere facendo coincidere la torre e il suddetto cortile. Inoltre in un sopralluogo che ho avuto modo di effettuare presso lo stesso edificio ho potuto riscontrare la presenza di un muro curvilineo di notevoli dimensioni, su cui è oggi impostata una scala di accesso ad ambienti sotterranei. Confrontando la posizione di questo muro con la foto aerea si vede come esso coincida perfettamente con una struttura curvilinea, che lambisce il cortile del palazzo sul lato sud-est e prosegue piegando verso il dormitorio nuovo del monastero di San Sebastiano. Provando a concludere idealmente la circonferenza descritta da tale muro notiamo come esso generi una vera e propria struttura circolare, posta perfettamente in angolo con il dormitorio nuovo, che è possibile far coincidere con l'invaso dell'antico torrione di san Menna (fig. 2). È probabile che la sua forma, originariamente poligonale, derivi dai restauri portati avanti in epoca angioina sulle strutture difensive altomedievali, considerando che sin dall'alto medioevo le mura dovevano estendersi fino a questo punto.

Infatti, già nella sua origine intorno all'anno 598, il monastero doveva situarsi all'interno della città [*Dal monastero di S. Sebastiano al Liceo Vittorio Emanuele II di Napoli* 2011, 41; Capasso 1855, 39]. La chiesa di San Sebastiano manterrà la propria posizione grossomodo immutata anche dopo le trasformazioni seicentesche; Filangieri ricorda questa «antica chiesa, che stava nel medesimo luogo, dove si vede la nuova, secondo la testimonianza di notar Ruggiero Pappasogna» [Filangieri 1885, 70]. La posizione della chiesa fornisce un interessante punto di riferimento per determinare l'estensione delle mura difensive nel VI secolo. La loro collocazione deve evidentemente essere messa in relazione con la situazione orografica, ponendo il limite della città in prossimità della linea di discontinuità tra l'area su cui insisteva il monastero e piazza Dante, posta ad un livello altimetrico più basso. I lavori condotti tra il XVIII e il XIX secolo – in particolare quelli relativi alla costruzione del belvedere delle monache e del loggione [Ruggiero 2009] – hanno notevolmente mutato l'aspetto geomorfologico della zona, ma è verosimile che il salto di quota insistesse proprio sul limite occidentale del chiostro grande del monastero, oltre il quale è tuttora visibile una discontinuità con le strutture verso la piazza: tale allineamento giustificherebbe anche il singolare orientamento del chiostro grande rispetto alle strutture circostanti e probabilmente legato proprio alla preesistenza. Le mura, dunque, dovevano connettersi alla torre di san Menna e – mentre in età angioina proseguivano verso nord fino a Santa Maria di Costantinopoli – nell'alto medioevo dovevano collegarsi con le mura di piazza Bellini. Queste, proprio nella parte meridionale dello scavo, presentano un punto di discontinuità collegato alla presenza di una torre o di una porta [Napoli 1967b, 747] nel punto dove il tracciato delle mura piegava verso occidente.

#### **4. Dal Gesù Nuovo a Donnalbina**

La presenza di un varco nei pressi della torre di san Menna, dove in seguito sarebbe sorta Port'Alba, è certamente da scartare, anche perché la stessa situazione orografica ci porta a escludere la possibilità dell'esistenza di una strada che proseguisse in linea retta via Tribunali conducendo verso l'esterno, com'è chiaramente visibile nella pianta Dupérac-Lafréry (fig. 3). La necessità di un'uscita in questo punto nascerà, tra l'altro, solo nel Cinquecento a causa dello spostamento della porta Reale da piazza del Gesù a piazza Dante. Stando ai dati finora considerati dobbiamo ipotizzare, quindi, la presenza di un passaggio posto nel punto in cui le mura di piazza Bellini piegavano verso ponente. Non è



3: Particolare della pianta Dupérac-Lafréry che mostra la situazione orografica di piazza Bellini: 1. Torrione di San Sebastiano; 2. Monastero di San Sebastiano; 3. San Pietro a Majella (in questo punto è visibile una forte differenza di quota); i numeri originali della pianta mostrano la Porta Reale (8) e il palazzo del principe di Salerno (50), futura chiesa del Gesù nuovo.

chiaro se la porta fosse rivolta verso ovest oppure verso nord, ma la presenza dell'ancora informe depressione di via Costantinopoli avrebbe permesso, di certo, un percorso più comodo per chi usciva dalla città, facendoci propendere per la seconda ipotesi.

Proseguendo verso sud la murazione doveva congiungersi con quella posta alle spalle degli edifici di via Carrozzeri. Questo tratto è ben documentato in un disegno già pubblicato [Colletta 1975] risalente al 1708, dove proprio alle spalle dei suddetti edifici è visibile un segno più scuro indicato come «parte della Muraglia antica della Città». Anche in questo caso è possibile rilevare un'influenza del tracciato murario sugli edifici sorti successivamente: è evidente, infatti, come il cortile del palazzo al civico 29 di via Carrozzeri sia il risultato del riuso di strutture preesistenti, come appare chiaro dalla sua strana tipologia con un muro cieco

sul fondo della corte, situazione alquanto insolita per un palazzo napoletano (fig. 4). Peraltro anche il campanile della vicina chiesa di Donnalbina, posto in linea con le mura di via Carrozzeri, venne eretto, evidentemente, sui resti di mura o di una torre medievale, mostrando tra l'altro un andamento scarpato nella zona inferiore.

Meno chiaro è invece come le mura provenienti dal monastero di San Sebastiano potessero connettersi a quelle di via Carrozzeri. Un importante elemento da tenere in considerazione per poter avanzare un'ipotesi verosimile è legato all'antica viabilità che riguarda la zona intorno a piazza del Gesù. L'analisi della situazione orografica mostra come anticamente lo sbocco più conveniente per chi veniva da via Tribunali fosse la depressione naturale rappresentata dall'allineamento formato dal vicoletto San Pietro a Maiella e la calata Trinità Maggiore, com'è stato spesso sottolineato [Napoli Sacra 1997, 387].

Tale percorso è andato completamente perduto con la costruzione della Porta Reale angioina nel 1268 e del palazzo del principe di Salerno. Questo tracciato, che conduceva al vallone di via Monteoliveto, doveva rappresentare già in età antica il percorso preferenziale per chi usciva dalla parte mediana della città e si recava verso il porto: è probabile, dunque, che le mura altomedievali passando attraverso la piazza per girare in via Carrozzeri lasciassero aperto un varco di uscita verso calata Trinità Maggiore, permettendo di preservare l'antico percorso naturale. Le mura, poi, dovevano raggiungere Santa Maria la Nova e piegare verso est per proseguire lungo il ciglio del pianoro. Tale differenza di quota – che abbiamo visto essere il principale punto di riferimento per chi tracciava il circuito delle mura di difesa – è ben visibile in molti degli edifici sorti proprio al limite del ciglio orografico, che si estende passando per il chiostro grande di Santa Maria la Nova, il palazzo Penne e il palazzo Casamassima e prosegue fino al limite orientale del *plateau*, superando il vallone di Mezzocannone per lambire i complessi del Gesù Vecchio e dei Santi Marcellino e Festo, posti sulla sommità del Monterone. Proprio al di sotto di quest'altura recenti rinvenimenti



CIRO BIRRA



4: Cortile del palazzo al civico 29 di via dei Carrozzeri. La singolare tipologia con fondale 'cieco' è legata al passaggio di un muro di fortificazione di età medievale.

archeologici hanno messo in luce alcune strutture di fortificazioni medievali, erette ancora una volta seguendo le caratteristiche geomorfologiche del territorio [Giampaola 2004]. Nel corso del XIV e del XV secolo, avendo completamente perso qualsiasi funzione di difesa, queste zone divennero gradualmente il luogo privilegiato in cui la nobiltà cittadina poneva le proprie abitazioni, proprio in virtù dell'altezza a cui erano poste e la conseguente panoramicità [*Il complesso di San Marcellino* 2000; Rago 2012].

### Conclusioni

I casi esaminati, pur nella loro singolarità, ben rappresentano un fenomeno di carattere generale che ha accompagnato nel corso dei secoli tutta l'evoluzione urbana di Napoli e dei suoi edifici. L'attenzione agli aspetti geomorfologici del territorio e all'interazione tra preesistenze e nuove fabbriche appare determinante, in assenza di dati documentari

certi, per la ricostruzione dell'antico tessuto urbano, in particolar modo nel rintracciare il percorso delle fortificazioni della città.

### Bibliografia

- BELOCH, J. (1879). *Campanien: Geschichte und Topographie des antiken Neapel und seiner Umgebung*, Berlin, Verlag von S. Calvary & Co.
- BELOCH, J. (1989). *Campania: storia e topografia della Napoli antica e dei suoi dintorni*, a cura di Claudio Ferone e Franco Pugliese Carratelli, Napoli, Bibliopolis.
- CAPASSO, B. (1855). *Sull'antico sito di Napoli e Palepoli*, Napoli, Stab. Antologia legale.
- CARILLO, S. (1997). *I tratti superstiti della murazione vicereale di Napoli tra San Giovanni a Carbonara e Castel Sant'Elmo*, in «Napoli nobilissima», XXXVI, f. 1-4, pp. 59-70.
- COLLETTA, T. (1975). *Il sobborgo napoletano della Pignasecca e l'insula dello Spirito Santo: ricerche di storia urbana*, in «Archivio Storico per le provincie napoletane», s. 4, XIV.
- D'ONOFRIO, A. M. D'AGOSTINO, B. (1987). *Ricerche archeologiche a Napoli. Lo scavo in Largo S. Aniello (1982-1983)*, Napoli, Istituto Universitario Orientale.
- Dal monastero di S. Sebastiano al Liceo Vittorio Emanuele II di Napoli. Secoli VI-XXI* (2011), a cura di F. Di Vaio, Napoli, Liceo Vittorio Emanuele II.
- DE PETRA, G. (1912). *Le origini: Napoli greco-romana*, Annuario storico del Comune di Napoli, Napoli, Giannini Editore.
- DE SETA, C. (1973). *Storia della città di Napoli: dalle origini al Settecento*, Roma-Bari, Laterza.
- DI MAURO, L. (1989). *Le mura inutili: l'aggressione dei napoletani alle mura nei secoli XVII e XVIII*, in *La città e le mura*, a cura di C. de Seta e J. Le Goff, Roma-Bari, Laterza, pp. 245-264.
- FILANGIERI, G. (1885). *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*, vol. III, Napoli: Tip. dell'Accademia Reale delle Scienze.
- FRATTA, F. (1996). *Il complesso di Sant'Antonello alle Monache a Port'Alba: un tratto della fortificazione occidentale*, in «Bollettino di archeologia», 39-40, pp. 94-96.
- GALASSO, G. (1965). *Mezzogiorno medievale e moderno*, Torino, Einaudi.

- GIAMPAOLA, D. (1996). *La fortificazione di Neapolis: alcune considerazioni alla luce delle nuove indagini*, in «Bollettino di archeologia», 39-40, pp. 84-93.
- GIAMPAOLA, D. (1997). *La fortificazione*, in *Tracce. Sotto le strade di Napoli*, Napoli, Telecom Italia, Soprintendenza archeologica di Napoli e Caserta, pp. 135-140.
- GIAMPAOLA, D. (2004). *Dagli studi di Bartolommeo Capasso agli scavi della metropolitana: ricerche sulle mura di Napoli e sull'evoluzione del paesaggio costiero*, in «Napoli nobilissima», V, 1- 2, p. 35-56.
- GIAMPAOLA, D. (2005). *Napoli: trasformazioni edilizie e funzionali della fascia costiera*, in *Le città campane fra tarda antichità e alto Medioevo*, a cura di G. Vitolo, Battipaglia, Laveglia & Carlone, pp. 219-247.
- GIAMPAOLA, D. (2009). *Sant'Antoniello a Port'Alba: dallo scavo ai paesaggi urbani*, in *Sant'Antoniello a Port'Alba: storia, arte, restauro*, a cura di A. Pinto, A. Valerio, Napoli: Fridericiana Editrice Universitaria, pp. 191-208.
- GIUSTINIANI, L. (1803). *Dizionario geografico-ragionato del Regno di Napoli*, tomo VI, Napoli; Giovanni De Bonis.
- GRECO, E. (1986). *L'impianto urbano di Neapolis greca: aspetti e problemi*, in *Neapolis*, atti del XXV Convegno di studi sulla Magna Grecia (Taranto, ottobre 1985), Napoli: Arte Tipografica, pp. 187-215.
- Il complesso di San Marcellino: storia e restauro* (2000), a cura di A. Fratta, Napoli: Fridericiana Editrice Universitaria.
- Mura e torri di Napoli* (1997), a cura di L. Di Mauro, catalogo della mostra (Napoli, maggio-giugno 1997), Napoli, Electa Napoli.
- NAPOLI, M. (1967). *Topografia e archeologia*, in *Storia di Napoli*, vol. I, Napoli, Società editrice Storia di Napoli, pp. 375-416.
- NAPOLI, M. (1967b). *La cinta urbana*, in *Storia di Napoli*, vol. II, Napoli: Società editrice Storia di Napoli, pp. 739-752.
- Napoli Antica* (1985). a cura della Soprintendenza archeologica per le province di Napoli e Caserta, Napoli, Macchiaroli.
- Napoli Sacra: guida alle chiese della città* (1993), vol. 7, Napoli, Elio De Rosa Editore.
- PINTO A. (2009). *Sant'Antoniello a Port'Alba tra storia e restauro*, in *Sant'Antoniello a Port'Alba: storia, arte, restauro*, a cura di A. Pinto, A. Valerio, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, pp. 41-126.
- RAGO, G. (2012). *La residenza nel centro storico di Napoli: dal XV. al XVI secolo*, Roma: Carocci Editore.
- ROSSI, A. L. (2005). *Napoli: architettura, città, paesaggio*, Roma, Mancosu Editore.
- ROSSI, A. L. (2012). *Eco-Neapolis: il ridisegno del waterfront*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- RUGGIERO, R. (2009). *La Chiesa del Real Monastero dei Santi Pietro e Sebastiano*, Napoli, Liceo Vittorio Emanuele II.
- SANTORO, L. (1984). *Le mura di Napoli*, Roma, Istituto italiano dei castelli.



## Soprannomi nei quartieri napoletani e a Forio d'Ischia

### *Nicknames in popular Neapolitan quarters and in Forio d'Ischia*

FEDERICO ALBANO LEONI\*, FRANCESCA M. DOVETTO\*\*

\*Sapienza Università di Roma

\*\*Università di Napoli Federico II

#### Abstract

*Nelle società occidentali il soprannome è l'unico tipo di nominazione antropica vitale e creativo; più trasparente rispetto al cognome, con la sua funzione connotativa identifica la relazione che lega l'individuo al gruppo. In alcuni casi la presenza del soprannome ha portato a una sorta di anagrafe parallela (ad es. a Chioggia, in misura minore a Forio d'Ischia). La pratica dei manifesti funebri, ancora oggi molto diffusa in aree ristrette del territorio urbano (ad es. i quartieri napoletani) e delle isole (Procida, Ischia), ne restituisce la testimonianza. Attraverso i soprannomi dei defunti, di cui indicano mestiere, qualità fisiche o morali, provenienza etc., emergono le tracce della relazione tra abitanti e territorio, e uno spaccato della microeconomia all'interno delle reti urbane 'ristrette'. Questi soprannomi, di cui si discuteranno le 'motivazioni', consentono di descrivere la città attraverso i suoi abitanti, preservandone i segni del tempo, sia naturali sia antropici.*

*In western societies nicknames are the only type of vital and creative anthropic naming; more transparent than surnames, with their connotative function nicknames identifies the relationship between the individual and the group. In some cases, nicknames led to a sort of parallel registry office (e.g. in Chioggia, to a lesser extent in Forio d'Ischia). The practice of funeral posters, which is still widespread in restricted areas of the urban area (e.g. in popular Neapolitan quarters) and on the isles Procida, and Ischia, still bears witness to this. The nicknames of the deceased, which refer to their job, physical or moral qualities, origin etc., show the relationship between inhabitants and territory, and give a glimpse of the microeconomy within the 'restricted' urban networks. These nicknames, whose 'motivations' will be discussed, allow to describe the city through its inhabitants, preserving both natural and anthropic signs of time.*

#### Keywords

Soprannome, dialetto, reti urbane.

*Nicknames, dialect, urban networks.*

#### Introduzione

Il centro antico di Napoli, in conseguenza sia della mancata modernizzazione, sia di una immigrazione soprattutto extracomunitaria e dunque marginale, presenta una relativa stabilità demografica e di lingua, sicché il centro antico paradossalmente può essere considerato «anche un luogo di conservazione linguistica e di continuità abitativa». Questo fa sì che il ruolo identitario del dialetto, in tale contesto, ne risulti rafforzato, grazie anche alla peculiare tipologia di queste aree urbane che spesso si costituiscono come zone a sé, isolate o periferiche [De Blasi 2012, 116, 118]. Come osserva Milano [2018, 274-275], qui «il dialetto convive con l'italiano, reagendo alla spinta dell'italianizzazione delle istanze del mondo moderno grazie ad un ampio ventaglio di opportunità a livello variazionale che gli consentono

di adeguarsi alle diverse esigenze comunicative». In questi contesti i parlanti costituiscono una cosiddetta *rete chiusa*, dove tutti si conoscono, stretti come sono da una fitta rete di relazioni interna alla stessa comunità, per cui facilmente accade che ognuno di essi sia identificato grazie a un elemento diverso dal nome proprio, quindi un soprannome (*allonimo* o *eteronimo*), costruito sulla base di una qualche caratteristica di chi lo porta, che sia essa fisica, morale o anche occupazionale. Quando questa usanza si radica in un gruppo sociale all'interno di una determinata area geografica, il soprannome può anche contribuire a formare una sorta di anagrafe parallela e aggiuntiva rispetto a quella ufficiale.

Essendo l'«unico tipo di nominazione antropica vitale e creativo (nelle società occidentali)» [Putzu 2000, 28], il soprannome non è certamente un fatto folkloristico ma un oggetto che necessita di un approccio multidisciplinare per tutto ciò che il processo di nominazione può implicare, sia sotto il profilo sociologico e psicologico, sottostanti alle modalità di selezione dei tratti e attribuzione dei giudizi che portano alla costituzione del nome sostitutivo di un individuo, sia dal punto di vista del codice linguistico che ne consente la formalizzazione nonché della funzione connotativa che il soprannome stesso veicola. In particolare, trasparenza semantica e funzione connotativa svolta dal soprannome evidenziano la relazione che lega l'individuo al gruppo; l'essere inoltre un nome *a chiave* marca «la competenza specifica del gruppo in ordine alle condizioni di insorgenza e adozione nonché in ordine al modello psicologico implicito di selezione dei tratti e attribuzione dei giudizi e al codice linguistico di formalizzazione espressiva» [Putzu 2000, 27]. D'altra parte, benché nel tempo perda l'iniziale trasparenza subendo deformazioni che progressivamente lo opacizzano, all'interno della comunità ristretta il soprannome continua a lungo a costituire un identificativo socialmente importante, mentre al di fuori di quel contesto perde inevitabilmente di funzionalità.

In questa sede, in continuità con nostri precedenti lavori [Albano Leoni 2015, 2016, 2019, 2020; Albano Leoni, Dovetto 2017, 2018; Albano Leoni, Petrarca, Pezza 2016] nei quali è stato presentato un corpus di soprannomi in dialetto presenti sui manifesti funebri affissi sui muri del centro storico di Napoli, verranno discussi alcuni tipi di soprannomi e, in particolare, commentati alcuni esempi di soprannomi tratti dal mestiere del defunto, dai quali maggiormente emergono le tracce della relazione tra abitanti e territorio che restituiscono uno spaccato della microeconomia all'interno delle reti urbane 'ristrette'.

Infine il sistema di soprannomi dei quartieri urbani partenopei verrà messo a confronto con il sistema dei soprannomi in uso a Forio d'Ischia, dove si è creata una sorta di anagrafe sostitutiva, in un certo senso analoga a quella di Chioggia (Venezia) [Marcato 2009, 94] o di Albano Laziale (Roma) [Lorenzetti 1998]. A Chioggia, ad esempio, il *deto* ('detto', soprannome familiare) identifica più famiglie che risalgono allo stesso ceppo e addirittura si aggiunge un ulteriore soprannome, *nomenansa*, per distinguere uno specifico gruppo familiare all'interno di quello identificato dal soprannome o *deto*. Qui i soprannomi sono stati ufficializzati grazie al D.M. del 4 novembre 2009 (G.U. n. 289 del 12 dicembre 2009) e oggi i soprannomi compaiono sulle patenti, sulle carte d'identità, sulle tessere sanitarie etc. All'origine di questa sorta di anagrafe parallela c'è la forte dominanza, a Chioggia, di due soli cognomi (Boscolo e Tiozzo) che ha generato un alto numero di casi di omonimia.

Il sistema dei soprannomi in uso a Forio, pur non essendo un sistema ufficializzato come a Chioggia, funziona altrettanto bene all'interno della comunità, tanto che i soprannomi si sono trasformati nel tempo in una sorta di gentilizi che identificano una intera *gens*, una sorta di famiglia allargata, indipendentemente dal genere (maschile/femminile) di chi porta quel



soprannome e dal ramo (agnatizio/cognatizio) e dal grado di parentela (di primo, secondo grado etc.) del singolo individuo.

### 1. I soprannomi di mestiere nei quartieri napoletani

Attualmente, su circa 1300 soprannomi registrati nel corpus descritto in Albano Leoni [2019], circa un quarto sono riferiti a nomi di arti e mestieri. Essi mostrano dunque un consistente riflesso onomastico di come il lavoro entri nell'immaginario urbano e come esso concorra all'identità delle persone, aprendo una finestra su un aspetto peculiare di una porzione vitale dell'odierna società napoletana, che può essere considerata parallela a quella ufficiale.

I soprannomi di mestiere del corpus possono essere ripartiti a loro volta in alcune categorie: lavoro dipendente, autonomo, ambulante, domestico.

Un'ulteriore categoria di soprannomi di mestiere che emerge come significativa dal corpus è quella femminile: essi sono a volte presenti insieme al corrispettivo maschile e identificativi di un ampio numero di lavori (*fruttaiola/fruttivendola*, *gelatera*, *giornalaia*, *guarda porta*, *impiegata della posta*, *manicurista*, *pasticciera* etc.), in parte oggi anche obsoleti (*lavandara* 'lavandaia', *mbr'llar* 'ombrellaia', *patanar* 'venditrice di patate', *pignatar* 'venditrice di pignatte', *rammarella* (dim. di *rammaro*) 'che lavora e vende oggetti di rame', *saccunera* 'venditrice di sacconi [fodere di pagliericci]', *scarpara* 'venditrice/riparatrice di scarpe', *serengara* 'che fa iniezioni a domicilio', *tarallar* 'venditrice di taralli', *vaccara* 'venditrice di latte a domicilio', *vrnaiola* 'venditrice di foraggio'). In modi a volte ancora più incisivi rispetto al lavoro maschile, questi ultimi fotografano una realtà artigiana fatta di espedienti, di lavori manuali spesso condotti nello stesso locale utilizzato come abitazione e dove possono essere prodotti e venduti generi alimentari come pane, pizze e merende varie (si veda ad esempio il soprannome *Nina de' pagniuttielli*), prodotti di contrabbando come le sigarette (*Melina re sigarett*) o dove si può partecipare a giochi popolari come la tombola (*Nanuzza da tumbulella*).

Le prime tipologie di soprannomi (lavoro dipendente vs autonomo) a loro volta esemplificano molto bene la microeconomia dei vicoli, rivolta agli abitanti della rete ristretta: di numero inferiore sono infatti i soprannomi relativi al lavoro dipendente, per i quali tra l'altro esiste quasi sempre un corrispettivo nazionale, pure attestato nel corpus: ad esempio *guarda porta* e *portiere*, *impiegata delle poste* vs *signor ro collocamènt* (entrambe impiegate in un ufficio pubblico), *infermiere* vs *anfrmer* (femm.), *maresciallo* vs *marisciall*, e poi *funtaniere* 'addetto alla manutenzione dei sistemi di distribuzione dell'acqua e di irrigazione', *scupator* 'spazzino', ma *telefonista* etc.). Decisamente più ricco e interessante è il sottocorpus di soprannomi identificativi di lavori autonomi che testimoniano delle piccole attività indipendenti, spesso ambulanti oppure svolte in botteghe o presso la propria abitazione, e dove al fianco delle più classiche attività artigiane con denominazioni perlopiù nello standard nazionale (come *barbiere*, *fabbro*, *falegname*, *meccanico*, *stuccatore*, *piastrellista* etc.) ritroviamo mestieri che evocano contesti prevalentemente dialettali, noti alla sola rete ristretta (come *cammsar* 'camiciario/a', *cantenier/cantener* 'vinaio/a', *chianchiere* 'macellaio', *ciurar* 'fioraio/a', *graunar* 'carbonaio', *marmular* 'marmista', *molaforbici* 'arrotino', *riggiularo* 'piastrellista', *zuccular* 'fabbricante/venditore di zoccoli' etc.).

In quest'ultima categoria dei lavori autonomi trovano collocazione la maggior parte dei soprannomi appartenenti al tipo del lavoro ambulante o domestico: nel primo caso, per il lavoro ambulante, è dominante la prevalenza di lavori stagionali, precari e fragili (ad esempio *castagnar* 'venditore di castagne', *cuzzcar/cuzzucar* 'venditore di cozze', *subbettara* 'venditrice di sorbetti', *vaccar* 'venditrice di latte a domicilio'), nel secondo invece si tratta

soprattutto di mestieri svolti nelle case o in piccole botteghe spesso non distanti dalla propria abitazione o dal proprio vicolo (ad esempio *cammsar*, *mbr'llar*, *scarpar* etc.). Di questi, alcuni sono particolarmente esemplificativi del tipo al quale appartengono e della rete ristretta alla quale sono rivolti; allo stesso tempo restituiscono le tracce di un mondo artigiano che si sta lentamente dissolvendo, come mostrano le forme, numerose nel corpus, di nomi di mestieri italianizzati che presentano, come unico tratto dialettale, l'articolo aferetico. Così avviene, ad esempio, per il soprannome 'o *macellaio*, che tuttavia è attestato nel corpus sia nella forma dell'italiano standard sia nella più antica forma dialettale, ò *chianchiere*, mentre il soprannome *salumiere* sembra avere del tutto soppiantato il più antico lemma napoletano *casadduoglio*, che infatti è assente nel corpus. In altri casi, ancora, il lemma dialettale viene italianizzato nella forma, come accade, ad esempio, per il soprannome *molaforbici* 'arrotondo', derivato dal nap. *ammolare* 'arrotondare' + *fuorfece* 'forbici' [cfr. D'Ascoli 1993, s.v.], pure presente nel corpus. Ancora diverso è il caso della denominazione di mestieri che una volta presentavano una vasta gamma di specializzazioni delle quali oggi ben poche sopravvivono: un esempio è l'ampio ventaglio di termini specialistici che identificavano chi fabbrica/vende/ripara scarpe: il campo semantico è ampio e va dal 'calzolaio' (*scarparo*) all'americanismo *sciucià*, derivato dalla sequenza *shoe shine* introdotta nel 1943 dalle truppe americane di occupazione che così chiamavano i lustrascarpe, termine che deve avere subito anche l'influenza del verbo *sciucià* 'soffiare' [De Blasi 2012, 134]; riempiono il campo diversi altri termini identificativi di chi si occupa di riparare le scarpe (*solachianello* 'ciabattino'), costruirle su misura (*zuccularo*), lucidarle (*pulizza stivali*) [de Bourcard 1853-1858]. Tra questi ultimi risultano attestati nel corpus *causularo* 'calzolaio', *scarpar* (anche al femm.) e *zuccular*, ma è l'ultimo il più interessante perché rammenta un mestiere più povero del calzolaio e del ciabattino, che esercitavano entrambi in bottega la propria attività: lo *zuccular* era invece un ambulante, fornito di legno già tagliato per gli zoccoli, che costruiva per i suoi clienti grazie a forbici, chiodi e martello che portava con sé: «la sua bottega è la stessa della strada, ma in compenso non gli costa pigione [...]. Egli si ferma ora in un punto ora in un altro dov'è chiamato; e, la mercè di un pezzo di legno che sopra vi adatta, riducendo a seggiola la sua cesta, stabilisce il suo domicilio elettivo temporaneo» [de Bourcard 1858, 209].



1: Peppe ò chianchiere



2: Rita ... detta à vrnaiola

A un altro mestiere scomparso anche dall'immaginario popolare riporta invece il soprannome attestato nel corpus come *vrnaïola*, dal nap. *vrenna* 'crusca, biada, foraggio', che, nella grafia urbana spontanea tendente alla sincope vocalica, si presenta appunto come *vrnaïola*. Giacché tuttavia il termine in questione ha una certa somiglianza fonica con il lemma dialettale *vierno*, che in napoletano significa 'inverno' e si associa bene con il freddo e il ghiaccio, i commercianti

della zona dove era stato affisso il manifesto funebre tendevano a interpretare diversamente il soprannome, attribuendo erroneamente alla defunta, la cui famiglia vendeva foraggio per i cavalli, il mestiere di 'venditrice di ghiaccio per granite' [cfr. Albano Leoni 2019, 596]. Considerato che la diffusione di *vrenna* è generalizzata in Campania (il lemma incontra la concorrenza di *caniglia* solo in Cilento e, molto più a nord, di *semmela* (it. *semola*) [De Blasi 2006, 80-81]), il fraintendimento paraetimologico del termine è un'ulteriore attestazione del progressivo dissolvimento del dialetto anche all'interno dei quartieri popolari dell'area urbana.

## 2. I soprannomi di Forio d'Ischia

I mestieri foriani mostrano innanzi tutto una minore varietà, essendo necessariamente legati soprattutto all'economia marittima (ad esempio, nel corpus, *capitan*, *piscator*) e, in secondo luogo, a quella locale, ristretta a occupazioni tradizionali come *falignam*, *frar*, (*ru*) *maciell*, *mastu*, *lattar*, *meccanic*, *pittor*, *pumpier*, *pustin*, *stuccator* etc., tutte attestate in questa forma nel corpus. L'apporto femminile all'economia isolana emerge inoltre più raramente rispetto a quanto avviene nel corpus di soprannomi partenopei in quanto, assumendo questi soprannomi le funzioni di pseudo-gentilizi, è difficile che il mestiere che rappresenta l'intera famiglia sia quello della donna, socialmente meno significativo anche nell'economia isolana. Il soprannome delle donne foriane è, infatti, spesso al maschile: *Giuseppina* [...] '*u chiacchiarone*, *Marialetizia* [...] *figlia di Assunt* '*u cumbar*, *Maddalena* [...] *ved.* [...] *Mast'Americo* etc.



3: Peppe '*u Frrar*



4. Giuseppina ... '*u Chiacchiarone*

Come a Chioggia, anche sull'isola d'Ischia la ripetitività dei cognomi è alta. I comuni di Ischia sono sei (Ischia, Barano, Forio, Serrara Fontana, Casamicciola, Lacco Ameno) e in tutti pochi cognomi identificano una percentuale notevole di abitanti; in particolare a Serrara Fontana due soli cognomi (Iacono e Mattera) corrispondono a quasi un terzo degli abitanti; il 30% degli abitanti di Barano risponde a soli dieci cognomi; a Forio si contano dieci cognomi per il 20% circa degli abitanti. Questa singolare ripetitività ha favorito lo sviluppo sull'isola di un sistema di allonimi, oggi molto spesso opachi, identificativi di individui di sesso ed età



FEDERICO ALBANO LEONI, FRANCESCA M. DOVETTO

diverse, legati da rapporti più o meno stretti di parentela. Ad esempio il soprannome *squagl* costituisce attualmente l'allonimo identificativo di una famiglia che da più generazioni gestisce una delle spiagge foriane e i cui gestori non conservano più memoria delle origini del soprannome familiare né sanno interpretarlo: il soprannome, che corrisponde a una contrada di Forio, potrebbe anche denotare, nel lessico dialettale comune, 'scioccaglia, orecchino', ma nella competenza degli isolani ha perduto ogni traccia di semantica lessicale. Altri soprannomi isolani non trasparenti presenti nel corpus sono: *nax*, *sciammocc*, *sguoss*, *tapla[ss]*.

Recentemente la singolare antroponimia ischitana, e foriana in particolare, col suo ricco repertorio di soprannomi, è stata oggetto di un progetto promosso dal Comune di Forio e sviluppato dalla Scuola media statale S. Caterina da Siena di Forio, sostenuto anche dalla Confesercenti di Ischia. Grazie a questo progetto sono stati catalogati più di 380 soprannomi locali. Cento di questi sono stati riprodotti su mattonelle esposte su un grande pannello posto ai piedi del Torrione di Forio nel settembre 2014 (tra questi, *biju* 'gioiello', *caularer* 'calderaio', *cuocchieluong* 'collolungo', *gnaccon* 'pasticcione', *nzuccarat* 'inzuccherata', *ova fracet* 'uova marce', *pennie* 'pennello', *picciaun* 'piccione', *pullaran* 'pollivendolo', *purpett* 'polpetta', *sauciaicc* 'salsiccia', *spstigghie* 'pestello del mortaio', *trucianè* 'carrucola'). Nel pannello foriano è presente anche un numero consistente di soprannomi la cui semantica non è più trasparente e pertanto non risultano interpretabili neppure da quanti vengono identificati, all'interno della comunità isolana, con questi stessi soprannomi; tra essi si segnalano, a titolo esemplificativo, *cacul*, *ciaffataur*, *nfungt sciactiè*, *sciardè*, *sciumecc*, *settiqua*'. In alcuni casi le forme presenti sul pannello hanno consentito di integrare alcune lacune nei manifesti funebri, restituendo forma completa al soprannome attestato nel corpus (ad es. *taplass*).

Un cenno a parte merita *paranziell* 'piccola imbarcazione da pesca', ipocoristico di *paranza*, che designa una imbarcazione molto diffusa in Italia, impiegata per la pesca con le reti a sacco (la voce è di origine meridionale, derivata da *paro*, propr. 'coppia, paio' con riferimento all'uso di queste imbarcazioni di navigare appaiate). In tempi più recenti il lemma è noto soprattutto come termine del gergo della malavita, dove denota la 'compagnia di camorristi': De Blasio le definisce «delle combriccole formate almeno da tre pregiudicati, che sotto pretesti di giovare traggono invece in inganno i poveri forestieri» [Montuori 2006, 128], tuttavia la sua presenza tra gli allonimi foriani proviene certamente dal lessico marittimo,



5: Carmela ... 'e Squagl



6. Lorenzo 'u Piscator - ('u Paranziell)

come dimostra anche il secondo soprannome che si trova affiancato al primo sullo stesso manifesto funebre (*Lorenzo 'u Piscator ('u Paranziell)*). Ciò è dimostrazione, tra l'altro, della vitalità della semantica del lemma nonostante la recente deriva verso altri significati.

La mancanza di un'anagrafe ufficiale che, come a Chioggia, abbia fissato in una forma scritta gli allonimi isolani fa sì che non pochi di essi presentino varianti, come accade, ad esempio, al soprannome familiare *semmentavecchia*, termine che ricorda l'antico mestiere del *semmentaro*, venditore ambulante di semi di zucca, ma che probabilmente indica piuttosto una peculiarità della persona cui era stato attribuito (*semmentavecchia* 'semenza vecchia'). Nelle diverse attestazioni del soprannome si ritrova infatti sia una variante con caduta della vocale atona della prima sillaba in un manifesto funebre del 2016 di Forio (*smmenta vecchia*) sia una forma agglutinata *semmentavecchia* con conservazione della vocale della prima sillaba in un manifesto funebre di Barano del 2018. Le varianti sono la spia di forme non standardizzate e, forse, quasi esclusivamente orali, in ogni caso raramente scritte, per cui, nel momento in cui vengono fermate sulla carta sono soggette all'interpretazione e trascrizione dello scrivente di turno; e infatti a volte le varianti si riferiscono anche allo stesso defunto, ad esempio quando una di esse compare nel manifesto con il quale se ne annuncia il decesso, mentre un'altra appare in quello successivo relativo al trigesimo o all'anniversario della morte. Questo spiega come sia possibile che un allonimo come *semmentavecchia*, relativamente comune sull'isola, abbia dato origine a più forme grafiche diverse.

Per quanto riguarda infine l'aspetto fonetico, i soprannomi foriani presentano tratti non solo tipici dell'area napoletana, ma ricorrenti anche in altre zone della Campania, come ad esempio l'articolo determinativo *'u* che in area napoletana è invece *'o*; in particolare vengono condivisi tratti dell'area di Procida e Monte di Procida, come la palatalizzazione di *-a-* tonica nei maschili singolari (ricorrente, tra i soprannomi nel pannello, in *muss spacchèt* 'muso spaccato', *chezz 'e fierr* 'cazzo di ferro'). Questo mutamento è stato osservato dapprima da Ilse Freund, allieva di Rohlf, che dedicò la sua tesi di dottorato al dialetto di Serrara. In questo originale e ancora oggi unico lavoro sistematico sul dialetto isolano, Freund osservò che, benché il mutamento di *-a-* aperta in *-e-* fosse presente in diversi dialetti italiani, nell'isola d'Ischia, e con particolare evidenza nel dialetto di Serrara, avrebbe dato luogo a una opposizione secondo la quale «ad un femminile con *á* accentata si contrappone un maschile con *é* accentata» (vacante m. *vaként* – f. *vacánt*)» [Freund 1933, 16; più recentemente cfr. De Blasi 2006, 61]. Tipicamente foriane sarebbero invece le forme che presentano l'estensione dell'esito affricato meridionale della laterale palatale intervocalica (ad es. nel soprannome foriano *recchie 'e cunigghie* 'orecchie di coniglio') alla laterale doppia (nel soprannome, sempre nel pannello, *spstigghie* 'pestello'; a questo proposito cfr. di nuovo Freund [1933, 45]). Questi mutamenti attestati nei soprannomi foriani e non esclusivi dell'area napoletana potrebbero essere dovuti a una maggiore conservatività del dialetto isolano rispetto a quello dell'area urbana ma potrebbero dipendere da altri fattori ancora, come la provenienza degli abitanti o la maggiore intensità dei contatti, che potrebbero essere alla base, nel dialetto foriano, anche di alcuni tratti puteolani come la dittongazione di *-o-* chiusa (ad esempio, tra i soprannomi nel pannello foriano, *picciaun* 'piccione', *nabliaun* 'napoleone', *buttigliaun* 'bottiglione' etc.).

Si riporta qui di seguito l'elenco dei soprannomi isolani raccolti nel corpus appartenenti alla categoria dei mestieri (la località è segnata tra parentesi tonde solo quando è diversa da Forio; per i significati si rinvia a Albano Leoni [2019, 2020]):



FEDERICO ALBANO LEONI, FRANCESCA M. DOVETTO

a. *capitan*, *falignam*, *frar* (Lacco Ameno), *insegnante*, *lattar*, *maresciallo maggiore* (Ischia), (*ru*) *maciell* (Ischia), *mastu*, *meccanic* (Lacco Ameno), *negozio La Colomba* (Lacco Ameno), *panettiere* (Serrara Fontana), *paranziell*, *piscator-pescatore*, *pittor*, *pulient* (Ischia), *pompier-pumpier*, *postin* (Casamicciola)-*pustin*, *sfaldist* (Ischia), *smmenta vecchia-semmentavecchia* (Barano), *stuccator*, *surdar* (Lacco Ameno), *tenore*, *tribunale*, *zi canonico*.

In analogia con la classificazione presente in Albano Leoni [2019], si elencano le ulteriori categorie entro le quali sono classificabili i soprannomi foriani e isolani presenti nel corpus:

- b. Aspetto e caratteristiche fisiche *bacctton'*, *bafftè*, *cap 'e jat*;
- c. Carattere, tic, peculiarità varie: *bonomm*, *bsniss*, *cap 'e fierr*, *caremm*, *cazz 'e fierr* (Ischia), *chiacchiarone*, *chiappino*, *milionario*, *nax*, *pallone*, *pesc 'e tat* (Lacco Ameno), *pignuolo*, *piscitie[III]* (Barano), *pappone*, *pumpett*, *runcon* (Casamicciola), *scal-scala*, *scapucc*, *semmentavecchia-smmenta vecchia*, *socio* (Lacco Ameno), *squagl*, *tenore*, *testera*, *zingariello*;
- d. Provenienza ed etnonimi: *francese*, *mondragonese*, *serin*, *turc*;
- e. Rapporti di parentela: *cumbar*;
- f. Vezzeggiativi: *ciaciello*, *feliciotto*.
- g. Nomi propri alterati: *Cicciuol*, *Franchino*, *Pappino*, *Peppin*, *Sator*, *Tatill*, *Vton*;
- h. Politica, storia, attualità, costume: *Rambo*;
- i. Fonosimbolici: *jà jà*, *tippt*, *tucc*.

Segue, infine, l'elenco completo dei soprannomi nel pannello foriano in ordine alfabetico, la cui semantica è riportata tra parentesi tonde tutte le volte che è stato possibile, o perché il soprannome è ancora trasparente o perché presenta caratteristiche fonetiche foriane che ne rendono interpretabile la forma o, infine, perché è stato così sciolto da informatori-parlanti isolani (quando il significato è riportato anche sul pannello è sottolineato):

*Asciutt asciutt* (asciutto asciutto), *Bacchettone* (persona alta e robusta [bacchettone]), *Ballerin* ('u) (il ballerino), *Battié*, *Bersaglièr* ('u) (il bersagliere), *Bocciolin* (piccola boccia/boccino), *Bolivar* (Bolivar), *Boncore* (buon cuore), *Bonomm* (buon uomo), *Biju'* ('u) (il gioiello), *Buttigliaun* (bottiglione), *Cacatabbacc*, *Caccaviell* (tegamino [pentola]), *Cacul* ('u), *Canciell* ('u) (il cancello), *Cap 'e fierr* (testa di ferro), *Capigion* ('u), *Caramico* (caro amico), *Caularer* ('u) (il calderaio), *Ch'avimm e che magnamm* (che abbiamo e che mangiamo), *Chezz 'e fierr* (cazzo di ferro), *Chezz nir* (cazzo nero), *Chiacchechiacc* ([suono onomatopeico]) *Chiarez* ('a), *Ciaffataur*, *Cicciuol* (ipocor. di Francesco), *Cigghiais* ('a) (la Cigliese [abitante del Ciglio, località di Serrara Fontana]), *Cumpà* ('u) (il compare), *Cuogghieluog* (collo lungo), *Faccelasn* (faccia d'asino), *Fox* ('u), *F'rrat* (fabbro ferraio), *Fraffaus* ('a) (sporco), *Funér* ('u) (il funaio), *Gnaccon* ('u) (il pasticcione), *Ianer* ('u), *Jaja*, *Jimi 'a uardia* (J. la guardia), *Loc* ('u), *Macchiulill* (piccola macchia), *Macchiuligghie* (macchioline), *Malvsiè*, *Mangiazoccole* (mangiatore di topi), *Mariacànneta* (Maria candida), *Mariamari* (eufem. per mariuolo 'ladro'), *Maruzziegghie* (maruzzelle [lumache di mare]), *Marzian* ('u) (il marziano), *'Mbrusiè* (ambrogino), *Mexican* ('u) (il messicano), *Mezamascè* (mezza mascella), *Muss spacchèt* (muso spaccato), *Nabliaun* (Napoleone), *Nes pelus* (naso peloso), *Nfungt* ('u), *Nucchetè* (fiocchetto), *Nzuccarat* ('a) (l'inzuccherata), *Ova fracet* (uova marce), *Pappalicchio*, *Patan* ('a) (la patata), *Paulott* (Paolotto [ipocor. di Paolo]), *Pellapell* (leggera abrasione [a pelle a pelle]), *Pennié* (pennello), *Peperon* (peperone), *Picciaun* ('u) (il piccione), *Pietr 'e Camill* (Pietro di Camillo), *Pittu pittu* (u) (il piccolo piccolo), *Pompos* ('a), *P rill* ('u), *Prizete e miez 'e ccurtegghe* (Brigida dei cortili), *Pullaran* ('e) (pollivendolo), *Pulucchié* (pidocchietto), *Pumpier* ('u) (il pompiere), *Purpett* (polpetta), *Pustin* ('u) (il postino), *Radical* ('u) (il radicale), *Recchie 'e cunigghie* (orecchie di coniglio), *Recchie 'e zoccol* (orecchie di topo), *Renzier*, *Rinascent* ('a) (la Rinascente), *Sauciaicc* (salsiccia), *Sbeur* ('u) (il gufo), *Sbrogn*, *Scellerat* (scellerato), *Scescia*, *Sciactié*, *Scialo'*, *Sciammerc*, *Sciardè* ('u), *Sciumec*, *Scuppett* (fucile), *Secarri* (sigaro), *Semmentavecchia* (semenza vecchia), *Settiqua'*, *Spaccataurz*

(spaccatorsoli), Spstigghie (pestello da mortaio), Tatill (piccolo [babbuccio, ipocor. di tata]), Taplass, Terzofiasco, Timbò (o), Trav 'e fuoc (trave infuocato), Trubunal (Tribunale), Trucianè (carrucola), Zizzimbocchia, Zi Bacchiell, Zofi, Zuozz (sporco), Zupp 'e stocc (zuppa di stoccafisso).

## Bibliografia

- ALBANO LEONI, F. (2015). <Carmniell o' srngar>. Osservazioni sulla ortografia ingenua del napoletano e sulle sue possibili implicazioni fonetiche, in *Elaborazione ortografica delle varietà non standard*, a cura di S. Dal Negro et al., Bergamo, Bergamo University Press, pp. 51-78.
- ALBANO LEONI, F. (2016). *Quale napoletano nei soprannomi dei defunti?*, in F. Albano Leoni, V. Petrarca, V. Pezza, *I nomi dei morti: lingua e società negli annunci funebri a Napoli (25 febbraio 2016)*, I Giovedì della Società Nazionale di Scienze, Lettere e Arti e dell'Accademia Pontaniana, Anno Accademico 2016, a cura di D. Conte e F. Tessitore, Napoli, Giannini, pp. 9-20.
- ALBANO LEONI, F. (2019). *I soprannomi in una raccolta di manifesti funebri di Napoli e della sua provincia*, in «Rivista Italiana di Onomastica», 25/2, pp. 563-602.
- ALBANO LEONI, F. (2020). *Fonti minori per la conoscenza della storia sociale di Napoli: arti e mestieri in una raccolta di manifesti funebri napoletani*, in «Sociologia del lavoro», 156, pp. 28-44.
- ALBANO LEONI, F., DOVETTO, F.M. (2017). Da *Carmniell o' srngr* a *Semmentavecchia* e *Taplass*, in *La Baia di Napoli*, a cura di A. Aveta et al., vol. I., Napoli, Artstudiopaparo, pp. 432-436.
- ALBANO LEONI, F., DOVETTO, F.M. (2018). *Arti e mestieri nei manifesti funebri napoletani*, in *La Città Altra / The Other City*, a cura di F. Capano et al., Napoli, Federico II University Press – fedOA Press, pp. 785-791 (e-book).
- ALBANO LEONI, F., PETRARCA, V., PEZZA, V. (2016). *I nomi dei morti: lingua e società negli annunci funebri a Napoli (25 febbraio 2016)*, I Giovedì della Società Nazionale di Scienze, Lettere e Arti e dell'Accademia Pontaniana, Anno Accademico 2016, a cura di D. Conte e F. Tessitore, Napoli, Giannini.
- BOURCARD, F. DE (1853-1858). *Usi e costumi di Napoli e contorni descritti e dipinti*, vol. 1 (1853), vol. 2 (1858), Napoli, Stabilimento Tipografico di Gaetano Nobile (Reprints editoriali 1976, da cui si cita).
- D'ASCOLI, F. (1993). *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, Napoli, Gallina.
- DE BLASI, N. (2006). *Profilo linguistico della Campania*, Roma-Bari, Laterza.
- DE BLASI, N. (2012). *Storia linguistica di Napoli*, Roma, Carocci.
- FREUND, I. (1933). *Beiträge zur Mundart von Ischia* (Diss. Tübingen 1932), Leipzig, Noske, 1933 (Ediz.it. *I dialetti d'Ischia*, a cura di R. Castagna, in «Rassegna d'Ischia», Supplemento al n. 1, da cui si cita).
- LORENZETTI, L. (1998). *Appunti di storia dialettale dai soprannomi dei Castelli romani*, in «Rivista Italiana di Onomastica», 4/2, pp. 347-370.
- MARCATO, C. (2009). *Nomi di persona, nomi di luogo. Introduzione all'onomastica italiana*, Bologna, il Mulino.
- MILANO, E. (2018). *Sui vantaggi di coniugare un'ottica macro-areale con una micro-sociolinguistica nello studio della variazione linguistica*, in *Strutture e dinamismi della variazione e del cambiamento linguistico*, a cura di P. Greco, C. Vecchia, R. Sornicola, Napoli, Società Nazionale di Scienze Lettere e Arti, pp. 267-281.
- MONTUORI, F. (2008). *Lessico e camorra. Storia della parola, proposte etimologiche e termini del gergo ottocentesco*, Napoli, Fridericiana editrice.
- PUTZU, I. (2000). *Il soprannome. Per uno studio multidisciplinare della nominazione*, Cagliari, CUEC.

---

## CAP. 2

## ***Le fortificazioni urbane di età moderna: costruzione, rappresentazione e trasformazione del limite della città***

### ***Urban fortifications in the modern age: construction, representation and transformation of the limit of the city***

**EMMA MAGLIO**

Le fonti visive individuano la città di età moderna a partire dalle sue fortificazioni. Luoghi dell'eccezione giuridica, spazi dell'aggiornamento costruttivo e strategico delle difese, simboli del potere politico, segni del limite fra città e campagna, le fortificazioni costituiscono un palinsesto complesso di architetture e infrastrutture che ha subito molteplici trasformazioni nel tempo. In molti casi esse sono state demolite per favorire l'espansione della città, ma la loro traccia resta spesso visibile o può essere ricostruita con l'indagine storica.

Questa sessione accoglie contributi che analizzano, anche in una prospettiva comparativa e di *longue durée*, i processi di costruzione e trasformazione delle fortificazioni di età moderna e le loro relazioni con gli spazi e gli attori pubblici e privati della città. I primi due saggi sono dedicati alle porte urbane, investite da significati ulteriori oltre alla funzione di passaggio. Riccardo Serraglio descrive il rinnovamento della porta Ternana nella città di Narni dopo il Sacco di Roma: la porta fu costruita in pietra bugnata per esprimere valenze celebrative poiché da essa, lungo la via Flaminia, si andava verso Roma. Iacopo Benincampi illustra il rifacimento della porta «di Fano» a Pesaro nella prima metà dell'Ottocento, che coniugò alle istanze militari quelle devozionali verso papa Leone XII, originario di Pesaro. Segue poi un gruppo di saggi incentrati sulle trasformazioni di elementi o sistemi fortificati in Italia ed Europa. Maria Lucia Di Costanzo e Casimiro Martucci puntano l'attenzione sulle due torri superstiti del castello del Carmine nell'area orientale di Napoli, oggi "monumenti di margine" slegati dalla città. Sara Morena e Simona Talenti affrontano il tema delle torri costiere di età moderna a difesa di Salerno, e ricostruiscono parte della storia della torre di Cetara. Anche il contributo di Francesca Passalacqua è dedicato a un elemento fortificato lontano dalla città, il forte Gonzaga a Messina, proprio perciò sopravvissuto fino ad oggi.

Il tema della demolizione delle mura in età contemporanea, poi, offre vari spunti di riflessione. In alcuni casi, come mostra Anda-Lucia Spânu per Sibiu in Romania, all'abbattimento delle mura seguì la proclamazione a monumento nazionale per tentare di salvarne i resti. Talvolta, come illustra Bruno Mussari per Crotone, la demolizione parziale delle mura avvenne prima di progettare la città *extramoenia*, causando la permanenza del segno di cesura fra città vecchia e nuova. Una felice eccezione è quella delle mura Aureliane a Roma, al centro del saggio di Sara Isgrò e Rossana Mancini, poiché la loro proclamazione a monumento della città permise di preservarle. È invece una fortezza mai realizzata quella descritta da Federico Bulfone Gransinigh, la cinta bastionata pensata per difendere Udine dagli Ottomani. Lo sguardo si allarga, infine, a cogliere connessioni tra fortificazioni poste in più ampi territori. Il saggio di Katarina Horvat-Levaj e Margareta Turkalj Podmanicki illustra quattro fortezze concepite come un sistema unitario a difesa del confine del regno asburgico con l'impero ottomano, ma oggi situate in quattro Stati diversi. Anna Marotta e Rossana Netti presentano infine alcune fortezze europee accomunate dalla purezza geometrica dell'impianto, in dialogo con la dimensione urbana e col paesaggio.

*The visual sources identify the modern city starting from its fortifications. They are places of legal exception, spaces of building and strategic updating, symbols of political power, signs of boundary between the city and the countryside, fortifications constitute a complex palimpsest of architectures and infrastructures that has undergone multiple transformations over the time. In many cases they have been demolished to enhance the urban expansion, but their traces remain often visible or can be reconstructed through historical investigation.*

*This session welcomes contributions that analyse, also in a perspective of comparison and *longue durée*, the dynamics of construction and transformation of fortifications during the modern age and their relationships with the public and private spaces and actors of the city. The first two papers deal with urban gates, which were given further meanings in addition to the purpose of passage. Riccardo Serraglio describes the history of the renewal of the Porta Ternana in the town of Narni after the Sack of Rome: the gate was built in ashlar blocks of stone, to express celebratory values since it was the passage towards Rome, along the Via Flaminia. Iacopo Benincampi illustrates the reconstruction of the «porta di Fano» in Pesaro during the first half of the nineteenth century, which combined the military requests with those of devotion to Pope Leo XII, who was native of Pesaro. Then follows a group of papers dealing with the transformation of fortifications in Italy and Europe. Maria Lucia Di Costanzo and Casimiro Martucci focus their attention on the two surviving towers of the Carmine castle in the eastern area of Naples, today considered as “marginal monuments” disconnected from the city. Sara Morena and Simona Talenti deal with the subject of coastal towers built in the modern age to defend Salerno and reconstruct part of the history of the Torre di Cetara. The paper of Francesca Passalacqua also concerns one fortified element far from the city, the castle Gonzaga near Messina, precisely therefore survived until today.*

*The topic of the demolition of walls, then, is full of food for thought. In some cases, as And-Lucia Spânu shows for Sibiu in Romania, the demolition of walls was followed by their proclamation as a national monument to try to save what remained. In some other cases, as Bruno Mussari illustrates about Crotone, the partial demolition of walls took place before setting the layout of the extramoenia town: so the gap between the old and new town still persists. A happy exception is that of the Aurelian Walls in Rome, explained by Sara Isgrò and Rossana Mancini, as their proclamation as a city monument allowed to save them. Instead, a case of a fortress never built is that described by Federico Bulfone Gransinigh, the urban walls of Udine against the Ottomans. Finally, our gaze extends to grasp the connections between fortifications set in larger territories. The paper by Katarina Horvat-Levaj and Margareta Turkalj Podmanicki deals with four fortresses conceived as a unique system to defend the border of the Habsburg kingdom with the Ottoman empire. Finally, Anna Marotta and Rossana Netti describe some European fortresses having the same geometric purity of their layout, in dialogue with the urban framework and the landscape.*



## *La Porta Ternana nella cinta muraria della città di Narni* *The Porta Ternana in the city walls of Narni*

**RICCARDO SERRAGLIO**

Università della Campania Luigi Vanvitelli

### **Abstract**

*La città di Narni, fondata dagli umbri e colonizzata dai romani nel III sec. a.C., nel Medioevo si sviluppò in tre quartieri, protetti da una cinta muraria. Nel Rinascimento la città era dotata di sei porte civiche ma nel 1527 le mura urbane furono devastate dai Lanzichenecchi di Carlo V. A causa delle gravi menomazioni subite, fu necessario un radicale riassetto delle strutture difensive della città ed anche la Porta Ternana fu completamente rinnovata negli anni sessanta-settanta del XVI secolo.*

*The city of Narni was founded by the Umbrians and colonized by the Romans in the 3th century b.C. During the Middle Ages it developed in three quarters inside the defensive walls. The Renaissance city was equipped with six city gates. In 1527 the walls of Narni were devastated by the Lansquenets of Charles V. The serious impairments required a radical rearrangement of the city walls and the Porta Ternana was completely renovated in the sixties and seventies of the sixteenth century.*

### **Keywords**

Mura urbane, porte civiche, bugnato a punta di diamante.

*Urban walls, civic gates, diamond-shaped stonework.*

### **Introduzione**

In età moderna, in molti casi morfologia e funzioni civili della città si svilupparono in simbiosi con le opere di ingegneria militare poste a protezione dei centri abitati. Dal Quattrocento al Cinquecento i limiti fortificati delle città furono investiti da sostanziali processi di trasformazione conseguenti alla continua evoluzione della cultura architettonica, ma anche della matematica, della geometria e della balistica, discipline la cui conoscenza era indispensabile per l'adeguamento delle preesistenti strutture difensive alle rinnovate tecniche militari. Dagli ultimi decenni del XV ai primi del XVI secolo, ingegneri e architetti si specializzarono nella costruzione di circuiti fortificati razionali e strutturati per contrastare la potenza dei moderni armamenti. Tuttavia, si devono considerare, oltre alle componenti prettamente tecnico-pratiche delle fortificazioni, anche aspetti di carattere simbolico, altrettanto significativi. Si pensi, per citare alcuni esempi tra i più noti, all'idea di forza che secondo Leon Battista Alberti avrebbero dovuto trasmettere le mura urbane: «Vorrei che fusse il muro di tal forte, che il nimico vedendolo si spaventi, e perdendo la speranza si smarrisca» [Alberti 1546, libro VI, cap. 2, 140 v.]; oppure, all'impatto emotivo trasmesso dalle opere di fortificazione della città di Firenze realizzate da Michelangelo Buonarroti, descritte da James Ackerman: «I suoi bastioni erompono dalle mura come mostruosi crostacei impazienti di stritolare il nemico tra le loro chele; paragonati ai blocchi massicci e smussati dei Sangallo e del Sanmicheli, essi sembrano visioni fantastiche atte più ad esprimere la terribile potenza delle armi da fuoco che ad accrescerne l'efficacia» [Ackerman 1988, 55].

Recenti ricerche, indirizzate all'analisi dei significati indiretti dell'architettura rinascimentale, attribuiscono un valore soprattutto simbolico, più che funzionale o estetico, ai bugnati a punta di diamante utilizzati in architetture civili e militari del secondo Rinascimento [Bevilacqua 2016, 34-47; Serraglio 2020, 86-101]. Oltre che in numerose residenze nobiliari – palazzo San Severino a Napoli, palazzo Sanuti a Bologna, palazzo dei Diamanti a Ferrara ecc. – questo tipo di muratura trovò applicazione in opere di fortificazione vere e proprie. Si pensi, per fare qualche esempio, alle torri del castello sforzesco di Milano (1455), al mastio della fortezza da Basso di Firenze (1530), alla torre a mandorla di Castel Gavone a Finale Ligure (intorno al 1490), alle pareti dei castelli di Briatico (XVI secolo, non meglio precisato) e di Pietraperzia (primi decenni del XVI secolo), al basamento a scarpa e al portale del castello del Buonconsiglio a Trento (tra il 1514 e il 1539), al portale del castello di Avezzano (intorno al 1565), ai fianchi della Porta Ternana di Narni (dopo il 1550) [Ghisetti Giavarina 2007-2008, 9-26]. Tuttavia, in queste costruzioni le bugne a punta di diamante non avevano una funzione pratica, per esempio di ostacolo a eventuali scalate, ma simbolica. Alcuni noti disegni di Francesco di Giorgio Martini che raffigurano edifici militari con inserti di bugnati a punta di diamante – una torre cilindrica guarnita di una fascia di bugne appuntite a sezione triangolare<sup>1</sup>, la facciata di un palazzo con una base decorata da bugne a punta di diamante<sup>2</sup> – possono essere interpretati in questo senso. In queste illustrazioni le bugne a punta di diamante appaiono slegate da specifiche funzioni difensive ma mostrano una connotazione decorativa o simbolica [Ghisetti Giavarina 2007-2008, 9-26]. In effetti, il diamante, emblema di purezza, forza, fedeltà incrollabile e incorruttibile, è presente nelle imprese araldiche di alcune delle più potenti dinastie italiane del Rinascimento: gli Este, gli Sforza, gli Aragona, i Medici [Bevilacqua 2016, 34-47]. Inoltre, è stato argomentato che, congiuntamente al carattere militaresco, i bugnati a punta di diamante manifestavano la religiosità dei committenti, forse per rappresentare il ruolo di custodi della cristianità ereditato dai cavalieri crociati del Medioevo, strenui difensori dei luoghi primigeni del cristianesimo in Terra Santa [Serraglio 2020, 86-101]. L'ipotesi che l'uso di bugnati a punta di diamante nei palazzi nobiliari del Rinascimento manifestasse l'affermazione della religione cristiana nelle città o nei quartieri nei quali questi sorgevano [Serraglio 2019, 4-31] potrebbe essere estesa alla Porta Ternana di Narni, attraverso la quale doveva transitare chi volesse raggiungere la città di Roma da oriente o da settentrione utilizzando la via Flaminia.

Alcuni palazzi nobiliari caratterizzati da bugnati a punta di diamante – palazzo Sanseverino a Napoli, la casa de los Picos a Segovia, i palazzi Tupputi e Frisari a Bisceglie – furono edificati in prossimità alle porte e alle cinte murarie delle città di appartenenza. Tuttavia, non sono state riscontrate relazioni funzionali tra questi e le attigue opere difensive pubbliche, a meno della possibilità di esercitare un controllo diretto su luoghi di importanza strategica [Serraglio 2020, 86-101].

Caso unico dell'uso di un bugnato a punta di diamante all'interno di una cinta muraria è quello della Porta Ternana di Narni, la cui costruzione si fa risalire agli anni ottanta del Quattrocento ma che subì rimaneggiamenti significativi nel Cinquecento e nell'Ottocento.

---

<sup>1</sup> Firenze, Biblioteca Nazionale, *Codice Magliabechiano II.I.41*, f. 54r.

<sup>2</sup> Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, *Codice Ashburnham 361*, f. 20r; Torino, Biblioteca Reale, *Codice Saluzziano 148*, f. 20v.



1: Cipriano Piccolpasso, *Narni*, 1579.

Non si conoscono gli autori del primo impianto della porta urbana e della sua ristrutturazione tardo-cinquecentesca, nel corso della quale si ritiene che siano state applicate le bugne [Ghisetti Giavarina 2007-2008, 26]. La configurazione dell'edificio può essere relazionata al grafico dell'arco di Augusto a Fano di Giuliano da Sangallo<sup>3</sup>, nel quale sono raffigurati inserti di bugne a punta di diamante sulle torri laterali, forse redatto dall'architetto a Roma intorno al 1513, durante il papato di Leone X, dopo aver visto i ruderi dell'antica porta nel 1499-1500, durante i lavori di ristrutturazione della basilica di Loreto [Borsi 1985, 219-223].

### 1. Lo sviluppo della città e della cinta muraria

Il focus del presente contributo è centrato sulla Porta Ternana di Narni, ma per comprenderne il significato architettonico e urbanistico occorre premettere una sintesi dello sviluppo della città tra Medioevo e Rinascimento e della complementare evoluzione del circuito delle mura urbane.

L'attuale struttura urbana di Narni, disposta sulla dorsale collinare prospettante sulla valle del fiume Nera, discende dall'insediamento di *Nequinum*, fondato nel VII sec. a.C. dagli umbri e colonizzato nel III sec. a.C. dai Romani. Questi vi stabilirono una *statio* a presidio della via Flaminia, asse di collegamento tra Roma e Ravenna, che si sviluppò fino ad acquisire lo status di *municipium* sul finire dell'età repubblicana. Si ritiene che nel periodo consolare la

<sup>3</sup> Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Codice Vaticano Barberiniano 4424*, f. 61 v.

*Civitas Narniae* fosse munita di adeguate opere di comunicazione e di fortificazione, ma di queste rimane soltanto il ponte ad arcate costruito sul fiume Nera mentre non restano tracce significative delle strutture difensive interne, forse a causa delle devastazioni subite dai Goti dopo la caduta dell'Impero Romano d'Occidente [Bigotti, Mansuelli, Prandi 1973, 10-38].

Divenuta sede di un castaldato longobardo, a partire dall'VIII secolo la città subì il controllo del papato, che ne limitò l'indipendenza politica e amministrativa. Dopo alterne vicende, alla fine del XIV secolo la costruzione di un castello a monte dell'abitato, ordinata dal cardinale castigliano Egidio de Albornoz nel 1367, stabilì la fine dell'autonomia comunale e il consolidamento del potere papale [Leonelli, Marone, Regni 2006]. L'espansione della città tra Medioevo e Rinascimento generò tre settori contigui, detti terzi, interni alle mura: quello centrale di Fraporta, tra la piazza dei Priori ed il duomo, pressappoco corrispondente alla città romana, caratterizzato da strade dall'andamento rettilineo intersecate ad angolo retto; quello settentrionale di Santa Maria, aggregato nel corso del Medioevo intorno alla chiesa di Santa Maria Impensole, delimitato da mura parallele al corso del fiume Nera; quello meridionale di Mezule, formatosi nel Quattrocento nell'area compresa tra l'abitato e la Rocca dell'Albornoz, accorpata all'abitato mediante un ampliamento delle mura [Collosi 1941].

A causa dell'importanza strategica della città, che doveva essere attraversata da chi volesse procedere da oriente e da settentrione verso Roma per la via Flaminia, questa alla fine del Quattrocento era protetta da una cinta muraria ben munita, la cui efficienza fu vanificata nel luglio del 1527 dal devastante assalto dei Lanzichenecchi di Carlo V, di ritorno dal sacco di Roma [Eroli 1848]. Le brecce e le demolizioni patite in quella circostanza richiesero, una volta ripristinata la stabilità politica, un sostanziale riassetto delle opere difensive, ristrutturate durante i papati di Paolo IV, Pio IV e Pio V, ovvero dal 1555 al 1572, per adeguarle all'aumentata potenza delle armi da fuoco [Bussetti 2006, 51-57].

La forma acquisita dalle mura di Narni dopo la metà del Cinquecento si può desumere dai grafici redatti dall'architetto militare Cipriano da Piccolpasso, contenuti in un manoscritto autografo compilato nel 1579 in seguito a ricognizioni effettuate nella funzione di



2: Narni, Porta Ternana prima dei rimaneggiamenti ottocenteschi (Eroli 1858-186, 341).

Provveditore alla Fortezza di Perugia tra il 1558 e il 1575 [Piccolpasso 1963, 65-66, tavv. XXXI-XXXII]. All'epoca la cinta difensiva di Narni, il cui andamento irregolare si adattava alla morfologia del sito, definiva un circuito chiuso, composto da 'muraglie' di costruzione antica o recente e munito di torrioni, bastioni e scarpe, al cui interno si accedeva mediante porte civiche: a sud Porta Romana, ingresso alla città dalla consolare Flaminia venendo da Roma, e Porta della Rocca, accesso diretto alla Rocca dell'Albornoz dalla via Feronia; a sud-est Porta della Revolta, detta anche delle Archivolte o Ternana, ingresso alla città dalla Flaminia venendo da Terni; a est Porta del Votano, dalla quale, uscendo dalle mura, si raggiungevano i terreni coltivati a valle della città delimitati

dall'alveo del fiume Nera; a nord Porta dei Pulelli, di comunicazione con un'area limitrofa all'abitato adibita ad attività mercatali, circonscritta da mura quattrocentesche; a ovest Porta Pietra, dalla quale si penetrava nel territorio scosceso a monte dell'abitato.

Il circuito delle mura urbane di Narni, sottoposto nei secoli XVII e XVIII a trasformazioni e adattamenti dovuti all'espansione del tessuto edilizio e a correzioni della rete stradale, subì modifiche nella posizione e nella struttura delle porte civiche deducibili dalle planimetrie del Catasto Gregoriano, redatte negli anni Venti dell'Ottocento e successivamente aggiornate<sup>4</sup>. Queste, oltre a documentare sovrapposizioni dell'edificato ad alcuni tratti di mura, mostrano una nuova porta, detta Porta della Fiera, spostata verso l'abitato rispetto alla preesistente Porta dei Pulelli. Quest'ultima non è segnata nei grafici catastali perché esterna all'area rilevata mentre l'assenza della Porta della Rocca, oggi non più esistente, potrebbe indicare che all'epoca della redazione delle mappe fosse già stata demolita.

Nonostante i rimaneggiamenti e le alterazioni verificatisi nel corso dei secoli, all'interno dell'attuale centro abitato, oramai esteso oltre la cinta difensiva d'impianto rinascimentale, sono conservati ampi tratti di mura e quasi tutte le porte civiche, importanti testimonianze dello sviluppo urbanistico della città nel Medioevo e nel Rinascimento. Porta Romana, dopo aver perso l'originario decoro in seguito a una deviazione della via Flaminia realizzata alla fine del Settecento, nel 1857 venne traslata nell'attuale sito, di poco arretrato rispetto al precedente, in occasione delle opere di abbellimento urbano realizzate per una vista in città di papa Pio IX; Porta Ternana, verosimilmente costruita durante i papati di Sisto IV e di Innocenzo VIII (tra il 1484 e il 1492) ma modificata nell'ambito della citata ristrutturazione delle mura urbane posteriore alla metà del Cinquecento e rimaneggiata durante lavori di livellamento della via Flaminia eseguiti negli anni trenta-quaranta dell'Ottocento; Porta del Votano, forse la più antica, i cui stipiti e il cui arco, costituiti da grossi blocchi di travertino, si riconoscono ancora oggi nella cortina edilizia addossata alle mura; Porta della Fiera, costruita ex novo poco dopo la metà del Cinquecento, che consentiva l'ingresso dalla città all'area mercatale; Porta dei Pulelli, strettamente relazionata alla precedente perché da essa si accedeva alla Fiera dall'esterno, che si ritiene sia stata realizzata nel Trecento; Porta Pietra, anch'essa trecentesca, costituita da un semplice arco a tutto sesto formato da piccoli conci di pietra da taglio [Bussetti 2006, 51-57].

Un esame comparativo tra le porte civiche di Narni evidenzia differenze nella cronologia e nel linguaggio architettonico. Le tre di fattura medievale non mostrano grande attenzione da parte degli anonimi artefici agli aspetti decorativi, all'epoca secondari all'efficienza delle strutture. Tra queste, la Porta dei Pulelli si distingue per la forma ad arco acuto del fornice e per gli ambienti al piano superiore un tempo utilizzati da guardie e gabellieri. Al contrario, oltre all'efficienza difensiva, nelle porte rinascimentali il decoro architettonico assume un'importanza considerevole. Porta Romana, ingresso alla città da meridione, mostra un ordine architettonico tuscanico che ricorda i modi di Giulio Romano o di Jacopo Barozzi da Vignola. Oltre ad assonanze stilistiche, l'attività del Vignola in città dello Stato della Chiesa non distanti da Narni, in un arco temporale compatibile con i lavori di costruzione della porta, potrebbe giustificare un'ipotesi di attribuzione [Erolì 1858-1862, 345]. Porta Ternana, ingresso alla città da oriente posto a cavaliere della via Flaminia, si distingue per il bugnato a punta di diamante che decora l'arco centrale. Porta della Fiera, quella di impianto più

<sup>4</sup> Roma, Archivio di Stato, *Catasto gregoriano*, Mappe e broliardi, provincia di Spoleto, mappa 65 territorio di Narni.



recente, leggermente estradossata dalla cortina muraria che la ingloba, della quale segue il profilo esterno a scarpa, è caratterizzata da un bugnato rustico privo di decorazioni.

## 2. La Porta Ternana nel Rinascimento

La forma a fuso della Narni rinascimentale, che asseconda la struttura geografica dell'avvallamento a oriente del fiume Nera a monte del quale si era sviluppata la città, presenta una sporgenza in corrispondenza del limite sud-orientale dell'abitato, altrimenti omogenea. Si tratta, evidentemente, di una struttura posta a difesa della città in corrispondenza dell'accesso dalla via Flaminia, caratterizzata da un infittimento delle opere di fortificazione. Questo presidio, denominato per la sua funzione e la sua forma 'Difesa dello Sperone', era delimitato da spesse mura, munite di quattro torrioni posti a intervalli per quanto possibile regolari, ed era dotato di una porta centrale a cavaliere della strada, difesa da due torri laterali, detta Porta Ternana o delle Arvolte, forse a ragione delle strutture voltate visibili nell'intradosso della costruzione [Barbarossa, Nori, Nori 1999, 22-34].

Fonti bibliografiche e documenti d'archivio relativi a opere edilizie eseguite sulla Porta Ternana in differenti momenti storici, individuati e analizzati da studiosi locali, non forniscono indicazioni decisive sull'origine della struttura. Forse la porta venne innalzata durante il papato di Sisto IV, che nel 1476 concesse alla città un sussidio per la riparazione delle mura. Si ritiene che in quella fase fu ampliata la cinta difensiva medievale per mettere in comunicazione, mediante un percorso sopramurale, la città con la rocca trecentesca fatta costruire da Egidio de Albornoz. Successivamente, all'interno dell'ampliamento urbano si sviluppò un nuovo quartiere, denominato 'Borgo delle Arvolte', nei pressi dell'antico ospedale delle Pinzocche, ente assistenziale destinato all'accoglienza e all'educazione delle bambine abbandonate e delle orfane. Si è ipotizzato che i lavori di costruzione della Porta furono avviati grazie alla sovvenzione di Sisto IV e completati durante il papato di Innocenzo VIII,

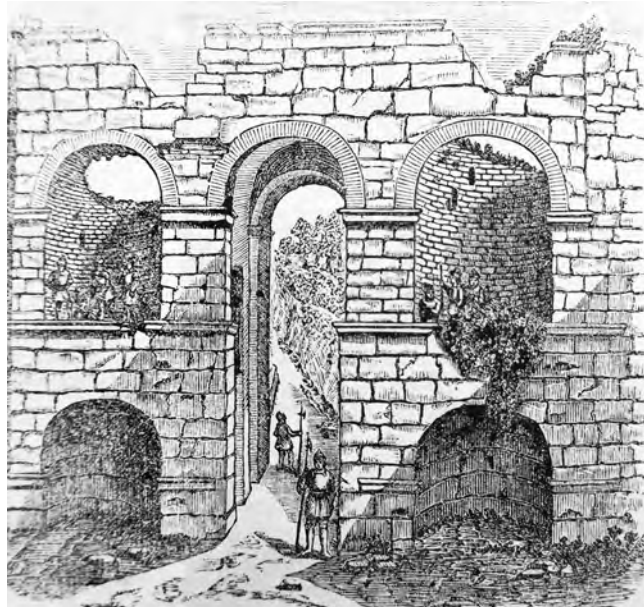


3: Narni, Porta Ternana (ottobre 2019).

ma l'attribuzione al primo è avvalorata dall'arme dei Rovere originariamente apposto alla porta [Barbarossa, Nori, Nori 1999, 22-34].

Le opere di ingegneria militare realizzate sullo Sperone alla fine del Quattrocento, il cui autore rimane ignoto, furono sicuramente efficaci perché opposero una valida resistenza agli assalti dei Lanzichenecchi del 1527. Tuttavia, i soldati imperiali, penetrati all'interno delle mura attraverso la poco munita Porta Pietra, misero a ferro e fuoco la città e inflissero gravi danni alla cintura difensiva nel suo complesso, rendendola inutilizzabile. Di conseguenza, anche la Porta Ternana necessitò di lavori di ristrutturazione, che furono eseguiti nel corso del sostanziale rinnovamento delle opere di ingegneria militare poste a protezione della città realizzato nella seconda metà del Cinquecento [Barbarossa, Nori, Nori 1999, 22-34].

Una riformanza comunale del 1559 indica che all'epoca si intendeva 'riattare' la Porta Arvolta<sup>5</sup>. Pertanto, si può ipotizzare che questa sia stata ristrutturata negli anni sessanta-settanta del Cinquecento. La configurazione assunta dalla Porta Ternana dopo i lavori tardocinquecenteschi corrisponde a quella riportata nei grafici fatti redigere dall'Eroli nel 1858 [Eroli 1858-1862, 341-347]. Lo storico narnese descrisse dettagliatamente il manufatto: «La sua stupenda architettura è del secolo XV ed ho notizia che fosse edificata nel pontificato d'Innocenzo VIII [...] La forma della nostra porta ternana è a modo di fortezza. Nell'esterno la guerniscono e proteggono dai lati due gran baluardi tondi di pietra pertugiati dalle cannoniere, e cinti di cordoni a risalto, due in capo ed uno in corpo. Nel sommo vi girano i merli, e sopra a questi si levano gli spaldi bellatori. La fascia l'arco e gli stipiti della porta son messi a bugnato con pietre bianche lavorate a punta di diamante a quattro facce. Le imposte di legno che chiudono il vano girano su tre grossi cardini di ferro, avendo l'architetto lasciato qui l'uso incomodo dell'uscio alla saracinesca il quale è praticato nella porta della fiera, e in altre di Narni. Nell'interno vedesi il prospetto tutto incrostato di pietre scure ben affacciate e commesse con varie modanature di cornici. A ciascun lato, rispondenti ai torrioni esterni,



4: Narni, confronto tra la facciata interna della Porta Ternana prima dei rimaneggiamenti ottocenteschi (Eroli 1858-186, 346) e lo stato attuale (ottobre 2019).

<sup>5</sup> Narni, Archivio Storico Comunale, *Riformanze*, 1559-1561: Risoluzione del 10 ottobre 1559.

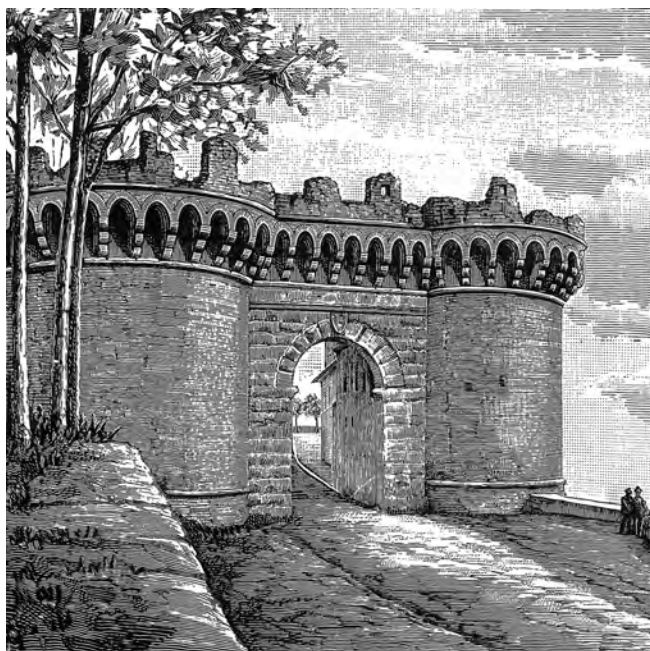


stanno due spaziosi vani arcuati, l'un sopra l'altro, i quali servivano per ricettare al sicuro i combattenti che tentavano impedire al nemico l'ingresso in città Sulla cima e presso gli spaldi havvi una larga e lunga banchina mezzo rovinata, ove stavano simigliantemente a difesa della porta altri soldati e in buon numero» [Eroli 1858-1862, 344-346].

I disegni allegati alla dettagliata descrizione dell'Eroli, pur non essendo rilievi scientifici, riportano crolli parziali delle volte a catino nell'intradosso della struttura e della cornice di coronamento del prospetto interno. Una recente analisi sulle proporzioni metriche della pianta e dei prospetti di Porta Ternana ha dimostrato l'adozione del rettangolo aureo come matrice della composizione architettonica dell'opera [Barbarossa, Nori, Nori 1999, 22-34]. Di conseguenza, l'anonimo autore dell'impianto cinquecentesco potrebbe essere un architetto di buon livello, tuttavia non si dispone di elementi per azzardare un'attribuzione sia dell'originario progetto quattrocentesco sia della successiva ristrutturazione tardo-cinquecentesca. Si può concordare, quantomeno, sull'assegnazione dell'esecuzione dei lavori a maestranze locali, che utilizzarono un conglomerato di malta cementizia e pietrame per la costruzione delle torri laterali e blocchi di travertino accuratamente squadriati, provenienti dalle vicine cave di Orte, per i fianchi, gli stipiti e l'arco del portale [Barbarossa, Nori, Nori 1999, 22-34].

Come si è detto, non si hanno dati certi riguardo alla cronologia del bugnato della Porta Ternana, anche se la fattura del magistero murario induce a propendere per un'esecuzione nella fase tardo-cinquecentesca [Ghisetti Giavarina 2007-2008, 9-26; Serraglio 2019, 4-31]. A prescindere dall'esatta datazione della posa in opera dei conci a punta di diamante, l'adozione di questo tipo di muratura in una porta civica rappresenta un caso raro che trova riscontro, per quanto noto, solamente nel citato disegno della Porta di Fano Giuliano di Sangallo, redatto poco dopo il 1513 [Serraglio 2019, 4-31].

Tuttavia, l'uso invertito del bugnato a punte di diamante – sulle torri esterne nel disegno sangallesco, ai lati dell'arco centrale nell'edificio narnese – e significative discordanze



5: Narni, confronto tra la facciata esterna della Porta Ternana dopo rimaneggiamenti ottocenteschi (litografia del 1895) e lo stato attuale (ottobre 2019).

cronologiche – il grafico sarebbe stato eseguito nel secondo decennio del Cinquecento mentre la costruzione originaria della Porta Ternana è databile agli anni novanta del Quattrocento e la sua ristrutturazione agli anni settanta del Cinquecento – escludono relazioni dirette, a meno di future acquisizioni documentarie. A prescindere dall'esatta datazione e dal riconoscimento dell'autore dell'opera, l'adozione delle bugne a punta di diamante nella porta d'ingresso di una città di fondamentale importanza strategica nell'assetto territoriale dello Stato della Chiesa conferma il valore simbolico di difesa del Cristianesimo attribuito nel Rinascimento a questo tipo di muratura. Si può pensare, pertanto, che non sia un caso se l'unica tra le porte di Narni a essere guarnita in questa guisa sia proprio quella che difendeva l'accesso alla città, e di conseguenza al cuore del *Patrimonium Sancti Petri*, da chi intendeva penetrarvi utilizzando la via Flaminia [Serraglio 2020, 86-101].

## Conclusioni

Opere stradali eseguite tra il 1832 e il 1845 per limitare i saliscendi della via Flaminia hanno prodotto gravi danni all'assetto architettonico della porta rinascimentale<sup>6</sup>. A causa dell'innalzamento di circa sette piedi (circa due metri) della carreggiata, la porta ha perduto le basi a scarpa delle torri mentre il fornice a tutto sesto, con i fianchi rivestiti di bugne a punta di diamante, è stato elevato al nuovo livello stradale. Di conseguenza, la parete superiore composta da grossi blocchi di travertino, originariamente compresa tra i fusti cilindrici delle torri, è stata eliminata [Barbarossa, Nori, Nori 1999, 22-34]. Come aveva giustamente notato l'Eroli: «Per siffatta cagione la sua architettura, divenuta goffa, ha perduto molto dell'antico pregio; ma non tanto che non piaccia agl'intelligenti forastieri, i quali, se sanno trattar la matita, la ritraggono nel loro album artistico. [...] Io la feci ritrarre nell'antica forma e ve ne mando l'incisione unitamente alla porta della Fiera» [Eroli 1858-1862, 347].

Un'ulteriore menomazione, ma meno grave di quella ottocentesca, risale al giugno del 1944 quando furono staccati alcuni blocchi del fianco sinistro dell'arco per far passare i mezzi militari delle truppe alleate. Alcune pietre lavorate a punta di diamante, rimosse in quell'occasione, giacciono ancora nei giardini pubblici poco più avanti, a memoria di quegli avvenimenti [Barbarossa, Nori, Nori 1999, 22-34].

Recenti interventi di restauro, di consolidamento e di protezione delle opere murarie, hanno mantenuto l'assetto tardo-ottocentesco della Porta Ternana perché sarebbe stato impossibile riproporre la configurazione rinascimentale, documentata dall'Eroli, a causa delle variazioni altimetriche del piano di calpestio e dell'addensamento del tessuto edilizio circostante.

## Bibliografia

- ALBERTI, L.B. (1546). *I dieci libri de l'Architettura di Leon Battista de gli Alberti fiorentino*, traduzione dal latino al volgare di Pietro Lauro, Venezia, Vincenzo Vaugris.
- ACKERMAN, J.S. (1988). *L'architettura di Michelangelo*, Torino, Einaudi.
- BARBAROSSA, D., NORI, Ma., NORI, Mi., (1999). *La porta delle Arvolte*, in *Narni Salvalarte. Un Viaggio alla scoperta dei monumenti*, a cura di G. Di Mattia, F. Scaia, Narni, Circolo Legambiente di Narni, pp. 22-34.
- BEVILACQUA, M. (2016). *Mura di luce, Facciate di Diamanti. Metafore del Bianco nell'Architettura del Quattrocento*, in «Opus incertum», vol. II, pp. 34-47.

<sup>6</sup> Narni, Archivio Storico Comunale, *Delibere di Consiglio*, 1828-1848: Consiglio 22 dicembre 1829, sesta proposta; Consiglio 16 giugno 1830, seconda proposta; Consiglio 5 ottobre 1833, undicesima proposta; Consiglio 17 giugno 1834, ottava proposta; Consiglio 14 dicembre 1839, sesta proposta; Consiglio 14 febbraio 1840, prima proposta; Consiglio 26 luglio 1841, prima e seconda proposta; Consiglio 20 febbraio 1845, seconda proposta; Consiglio 14 settembre 1847, quinta proposta.

RICCARDO SERRAGLIO

- BORSI, S. (1985). *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Roma, Officina.
- BIGOTTI, M., MANSUELLI, G.A., PRANDI, A. (1973). *Narni*, Roma, Carlo Bestetti Edizioni D'Arte.
- BUSSETTI, F. (2006). *Narni il divenire di una città*, Città di Castello, Edimond.
- COLLOSI, G. (1941). *Le porte di Narni romana e medievale*, Narni, Tipografia Valenti.
- EROLI, G. (1848). *Il sacco de' Borboni in Narni racconto storico*, Terni, Tipografia Possenti.
- EROLI, G., (1858-1862). *Carteggio fra l'autore e i celebri archeologi Cav. Borghesi Dottor Henzen Prof. Orioli e altre persone riguardante alcune notizie sopra Narni*, in *Miscellanea storica narnese*, a cura di G. Erolì, Narni, Tipografia del Gattamelata, pp. 341-347.
- GHISSETTI GIAVARINA, A. (2007-2008). *Il bugnato a punte di diamante nell'architettura del Rinascimento italiano*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia», nn. 5-6, pp. 9-26.
- PICCOLPASSO, C. (1963), *Le piante et i ritratti delle città e terre dell'Umbria sottoposte al governo di Perugia*, manoscritto del 1579 pubblicato a cura di G. Cecchini, Roma, Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte.
- SERRAGLIO, R. (2019). *Analogie tra la facciata del palazzo dei Tufi a Lauro e la ricostruzione grafica della Porta di Fano di Giuliano da Sangallo*, in «ArchistoR», anno VI, n. 12, pp. 4-31
- SERRAGLIO, R. (2020). *Bugnati a punta di diamante come simboli di difesa di città cristiane*, in «Aistarch», vol. VII, 2020, pp. 86-101.

#### Fonti archivistiche

- Firenze, Biblioteca Nazionale, *Codice Magliabechiano II.1*.
- Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, *Codice Ashburnham 361*.
- Torino, Biblioteca Reale, *Codice Saluzziano 148*.
- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Codice Vaticano Barberiniano 4424*.
- Roma, Archivio di Stato, *Catasto gregoriano*.
- Narni, Archivio Storico Comunale, *Riformanze*.
- Narni, Archivio Storico Comunale, *Delibere di Consiglio*.



## Tra funzione e celebrazione: Pesaro e la 'porta di Fano' di Giuseppe Missirini

### *Celebration and function: Pesaro and the 'gate of Fano' of Giuseppe Missirini*

IACOPO BENINCAMPI

Sapienza Università di Roma

#### Abstract

*L'ampliamento dei centri abitati che prese forma a partire dall'Unità d'Italia portò spesso alla perdita di manufatti di valore, nonostante tali costruzioni fossero simboli della storia del luogo e del potere politico in passato dominante. Caso esemplare di questa 'circumstantia rerum' si potrebbe riconoscere in Pesaro, dove all'abbattimento delle mura roveresche si aggiunse l'atterramento degli ingressi cittadini, fra cui la porta «così detta di Fano»: un passaggio che, in procinto di rinnovarsi nel 1822 al fine di alloggiare le truppe militari di passaggio, si decise di dedicare all'elezione di papa Leone XII Sermattei della Genga (1823-1829). Dell'incarico, affidato inizialmente all'architetto forlivese Giuseppe Missirini (1775-1829), nulla più è rimasto se non alcuni disegni inediti, testimonianza di una mediazione eccezionale fra le istanze di celebrazione e le necessità di funzionalizzazione delle infrastrutture municipali.*

*After the Italian unification, the expansion of many inhabited centers led to the destruction of many fortifications, despite their historic and political values. Pesaro is a case in point. Here, both the ancient Della Rovere walls and city gates were demolished, including the so-called 'porta di Fano'. In 1822 the rooms over the gate were intended to host the police barracks and, thanks to the election of Pope Leo XII (1823-1829), the local council decided to increase the quality of the project in order to celebrate the event. The architect Giuseppe Missirini (1775-1829) was commissioned to design the gate and today it's possible to understand his formerly invention through some unpublished drawings.*

#### Keywords

Pesaro, Giuseppe Missirini, papa Leone XII.

*Pesaro, Giuseppe Missirini, Pope Leo XII.*

#### Introduzione

L'elezione al soglio pontificio del cardinal Annibale Sermattei della Genga con il nome di papa Leone XII (reg. 1823-1829) fu salutata con euforia dalle popolazioni alto-marchigiane. Infatti, non solo si trattava di un ecclesiastico originario di quella regione ma, altresì, di un amministratore solerte, in cui molti speravano per il definitivo superamento di quella fase di instabilità politica che aveva caratterizzato gli anni precedenti e che aveva portato persino alla provvisoria destituzione dello Stato Pontificio [Monsagrati 2000, *sub voce*].

In più, una simile *circumstantia rerum* poteva significare aiuti importanti per le comunità della delegazione apostolica di Pesaro-Urbino: il nuovo papa «studiò ingegnosamente l'abbellimento tanto di Roma che dello stato nelle strade pubbliche, negli arsenali di Ancona e Civitavecchia, ed in altre opere da lui intraprese pel maggior decoro estrinseco della dominante e dello stato» [Moroni 1846, 80]. Si tratta di un'occasione che la municipalità pesarese tentò di sfruttare immediatamente per l'aggiornamento di uno degli accessi principali della città, ossia la porta «così detta di Fano».

## 1. Papa Leone XII e la vicenda della porta urbana

Stando a una missiva del 1823 inoltrata agli uffici della congregazione del Buon Governo di Roma dal delegato apostolico Benedetto Cappelletti (gov. 1823-1829), «per la formazione di una caserma ai militari di transito, di cui mancava questa città, venne progettato dal pubblico consiglio con risoluzione del 4 di Maggio anno scaduto, di adattare a tal'uopo il locale interno posto sopra la porta della città così detta di Fano, e l'Eminenza V.ra con venerato Dispaccio 14 Dicembre anno perduto [1822], si degnò d'approvare tal lavoro, estendendo la spesa fino alla somma di s. 200, onde procurare coll'indicata fabbrica un qualche decoroso abbellimento alla Porta medesima. Ora nel comune giubilo dell'esaltazione al Pontificato di Leone XII, si è dai Comunisti deliberato, onde esternare una sì lieta memoria, di riedificare con maggior lustro la Porta stessa, e consacrarla a norma del voto di questa Popolazione alla memoria di sì lietissimi giorni col fregiarla del novello stemma Pontificio scolpito in marmo, e del glorioso Nome di Leone XII»<sup>1</sup>.

Tuttavia, sì tale arricchimento imponeva una lievitazione del prezzo inizialmente stabilito, che gli «scandagli» effettuati stimavano attorno alla cifra di ottocento scudi<sup>2</sup>. Il prelado si rimetteva pertanto alle valutazioni del dicastero, certo che non si sarebbero disattese le «vive brame di questi abitanti»<sup>3</sup>. D'altra parte, entusiastica era stata l'adesione dei consiglieri alla proposta del gonfaloniere Gordiano Perticari di dimostrare attraverso un «solenne segno» la provvida «assunzione di Leone Duodecimo al Trono del Vaticano»<sup>4</sup>: un atto – a suo dire – dovuto, altrimenti il ricordo di simile «gioia» si sarebbe presto dimenticato.

Occorreva perciò procedere senza ulteriori indugi a una rettifica dell'opera approvata: una revisione in segno di encomio che non esulasse però dalle motivazioni originali che avevano già condotto al rinnovo dell'immobile, ossia l'adeguamento dello stesso a caserma. E questo perché erano state precisamente «la spesa di s. 12 all'anno richiesta da' PP. Francescani per proseguire in avanti nella somministrazione de' locali ad uso de' militari isolati, e degli effetti di Caserma; il consumo degli stessi effetti di casermaggio per essere trasportati da un luogo all'altro allorché i militari giungendo in compagnie non hanno luogo sufficiente nel locale fin qui ritenuto a S. Francesco per gli isolati; le continue spese di trasporto, e le sollecitudini che deve prendere il Municipio per provvedere all'alloggio de' soldati quando vengono in qualche numero» a favorire l'«idea di allestire un locale stabile ad uso di Caserma pe' passaggi Militari»<sup>5</sup>: una soluzione che, riutilizzando vani già in possesso del comune avrebbe azzerato tali esborsi a vantaggio dell'altalenante bilancio comunitario. Inoltre, proprio l'esigenza di un'attenta valutazione costi/benefici aveva portato alla selezione dell'edificio costituente la porta urbana, il quale non solo si presentava strategico in rispetto alla circolazione e alla sicurezza del perimetro abitato ma, considerato il suo pessimo stato di conservazione e il rischio di crolli connessovi, ormai necessitava inderogabilmente di essere risarcito.

---

<sup>1</sup> Roma, Archivio di Stato, *Congregazione del Buon Governo*, b. 3459, cc. n. n., *ad diem*: lettera indirizzata alla congregazione da Benedetto Cappelletti (Pesaro, 9 ottobre 1823).

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Roma, Archivio di Stato, *Congregazione del Buon Governo*, b. 3459, cc. n. n., *ad diem*: «Estratto di risoluzione Consiliare presa in Pesaro nei Generali Comizj del 6 ottobre 1823, coll'intervento dell'Ill.mo Sig.re Avvocato Giuseppe Lugaresi Assessore Civile, d'uno de' Sig.r Deputati Ecclesiastici, quantunque invitato anche l'altro, e di n.° 35 Sigg. Consiglieri, compresa la Magistratura».

<sup>5</sup> *Ivi*, cc. n. n., *ad diem*: «Risoluzione presa dal Consiglio di Pesaro nella seduta del 4 maggio 1822 coll'intervento del Sig.r Assessore Civile, di uno de' Sig.r Deputati Ecclesiastici, non essendo intervenuto l'altro benché invitato, e n.° 33 Sig.ri Consiglieri compresa la Magistratura».

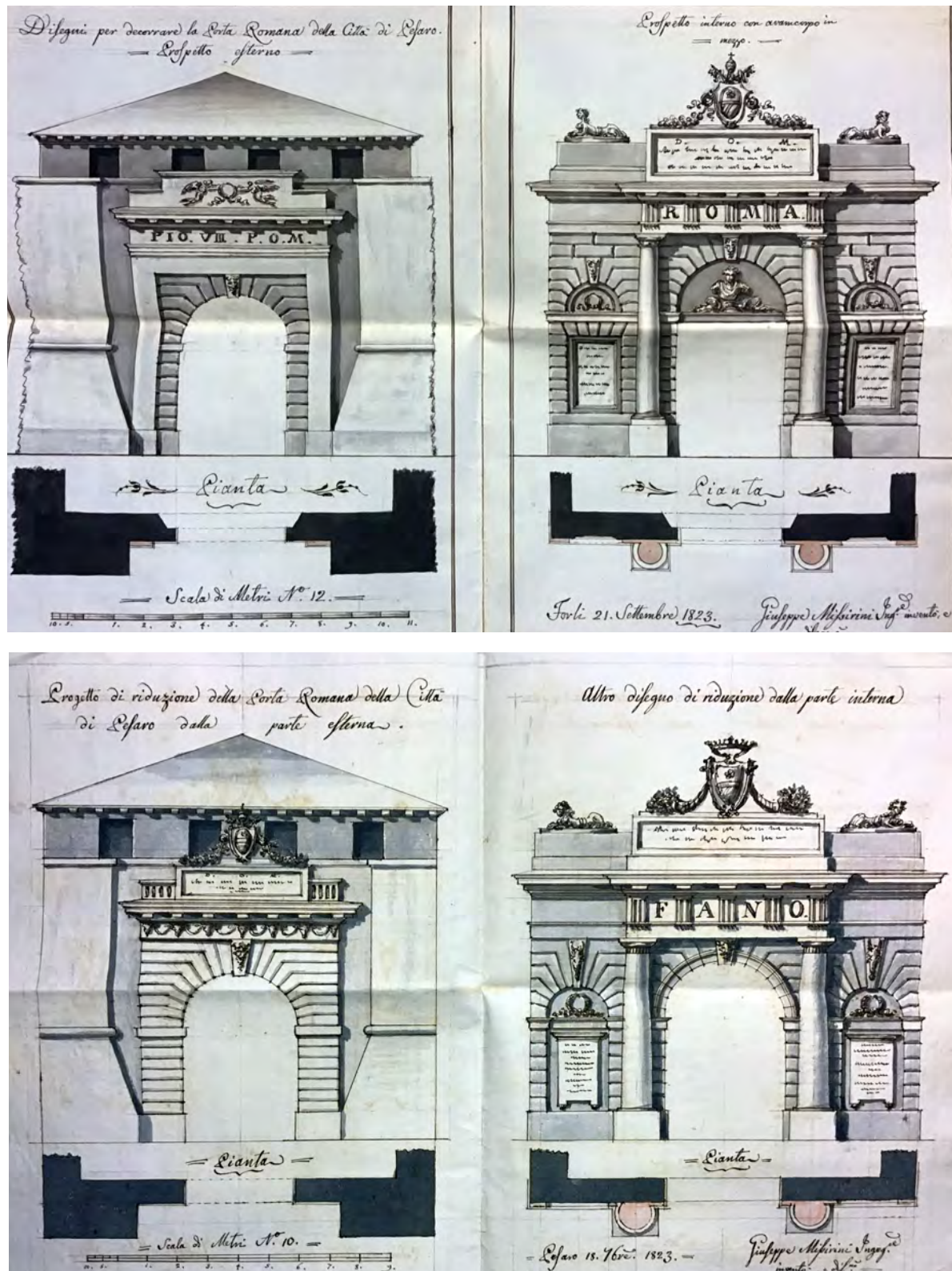
Sicché, questi erano stati presumibilmente i termini entro cui Giuseppe Missirini (1775-1829) aveva perfezionato il suo progetto e il corrispondente capitolato d'appalto: un'elaborazione tesa a sottolineare tanto il decoro del potere collegiale quanto l'avvedutezza della dirigenza locale, rivolta costantemente ad agire nell'interesse dei cittadini approntando moderne e sempre più efficienti strutture *ad usum publicum*.

All'indomani però della nomina del novello regnante, tali auspici dovevano obbligatoriamente assumere un tono maggiormente solenne, il che era invero attuabile attraverso circoscritti aggiustamenti tesi alla monumentalizzazione dell'impianto. In particolare, le insegne papali e il nome assunto dal pontefice si sarebbero potuti situare sul prospetto interno del passaggio, rivolto in direzione dell'edificato: una decisione coerente con le delibere adottate in tempi precedenti anche da altri centri del circondario – non ultima Senigallia, dove lo stemma di Benedetto XIV Lambertini (reg. 1740-1758) era stato sistemato esattamente nel medesimo modo – e in continuità con celebri *exempla* come la michelangiolesca porta Pia di Roma [Benincampi 2019, p. 29]. Al resto avrebbe pensato poi l'individualità dell'episodio stesso, la cui eccezionalità lo avrebbe isolato dall'intorno, rendendolo un inserto dalle straordinarie valenze comunicative. Dopotutto, l'ingresso si sarebbe dovuto porre sia come paradigma delle qualità della città e della dignità dei suoi abitanti sia come sintesi del suo governo, albergando quei valori come la stabilità e la capacità di autodeterminazione che da sempre avevano connotato la storia di Pesaro e che la avevano resa la controparte fondamentale di Urbino sul mare [De Nicolò 2005, 127-132]. In aggiunta, il fatto stesso che i legati vi avessero costantemente risieduto nei tempi passati certificava il prestigio del luogo e l'opportunità di proseguire nell'implementazione delle dotazioni del «Pubblico» nell'entroterra. D'altronde, molto si era investito a metà del Settecento nella riforma del porto e delle sue attrezzature accessorie avvalendosi della perizia dell'architetto Giovan Francesco Buonamici (1692-1759) [Rimondini 2014, 24-36]; conseguentemente, si rendeva adesso imprescindibile promuovere un miglioramento dei percorsi su strada, vista la proficua posizione della località lungo la via Flaminia.

La porta costituiva dunque un ingranaggio essenziale in questo processo di affermazione della comunità dal cui buon esito dipendeva il futuro generale della marineria stessa giacché, se si fosse riusciti nell'ardua impresa di «incorrere» nel favore papale, la città sarebbe potuta divenire il principale centro di scambi sull'Adriatico, sostituendo Ancona – continuamente in difficoltà perché mal collegata con l'Urbe – e scavalcando la vicina Senigallia, la cui fiera era in declino [Anselmi 1970, 188]. In più, gli sconvolgimenti delle guerre napoleoniche (1803-1815) se da un lato avevano coinvolto le aree alto-marchigiane, dall'altro avevano recato devastazione soprattutto nella confinante provincia di Romagna, annichilendo le aspirazioni degli scali portuali di Rimini e Ravenna, che tanto si erano adoperate per un complessivo rilancio dei loro attracchi nel corso del XVIII secolo [Benincampi 2017, *passim*]. Il momento era quindi propizio. Protetta dalla rocca Costanza e guarnita di un valido tracciato murario puntellato dai bastioni, nulla mancava a Pesaro per emanciparsi dalla sua regione se non dimostrare la solidità della sua economia, la buona volontà dell'amministrazione e la sua fedeltà all'autorità papale: esattamente quei caratteri rintracciabili nei disegni ritrovati di Missirini e che il progettista aggiustò per non contravvenire di troppo allo «scandaglio della spesa per la riforma dei due prospetti della porta Romana detta di Fano della città di Pesaro» che aveva redatto fin dall'inverno del 1822<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> *Ivi*, cc. n. n., *ad diem*: «Scandaglio della spesa per la riforma dei due prospetti della porta Romana detta di Fano della città di Pesaro» di Giuseppe Missirini (Pesaro, 23 dicembre 1822).

IACOPO BENINCAMPI



1: Giuseppe Missirini, Disegni per descrivere la Porta Romana della città di Pesaro (Pesaro, 18 settembre 1823). Roma, Archivio di Stato, Congregazione del Buon Governo, b. 3459, cc. n. n., ad diem.

2: Giuseppe Missirini, Disegni per descrivere la Porta Romana della città di Pesaro (Forlì, 21 settembre 1823). Roma, Archivio di Stato, Congregazione del Buon Governo, b. 3459, cc. n. n., ad diem.

## 2. I disegni di Giuseppe Missirini

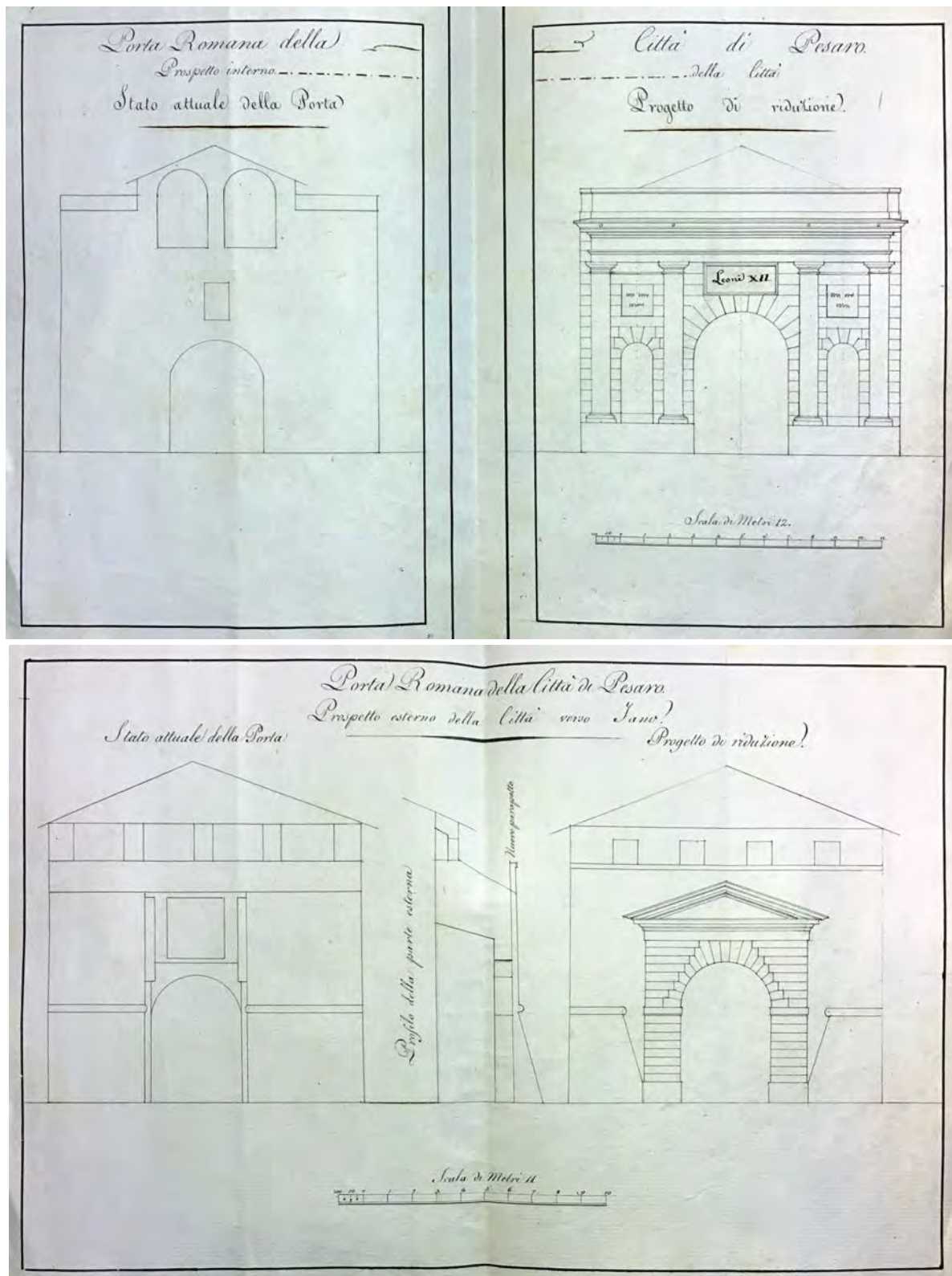
Le tavole conservate presso l'Archivio di Stato di Roma si possono distinguere in due gruppi, emblematici delle fasi e delle vicende che interessarono la stesura del progetto. Il primo insieme si compone di un paio di grafici, entrambi precedenti alla designazione del pontefice [figg. 1-2]. Lo dimostrano le date – rispettivamente 18 settembre 1823 e 21 del medesimo cadente mese – ma anche la stessa figurazione, la quale in un caso prescinde dall'inserire espliciti riferimenti, mentre nell'altro immagina addirittura che l'appellativo del futuro regnante sarebbe stato «Pio VIII P. O. M.». Quanto invece alla formulazione della porta, le elaborazioni non si discostano molto l'una dall'altra. Più nel merito, l'affaccio esterno viene trattato in ambedue le occasioni con grande sobrietà. Tuttavia, se in principio si era pensato d'ingentilire l'arco bugnato d'ingresso tramite un fregio con festoni sovrastato dalle armi del sovrano – contenute entro due cornucopie di buon auspicio –, tale opzione era stata di lì a poco ricondotta a uno schema più misurato, privo di aggettivazioni esornative finì a loro stesse e nobilitato unicamente dall'iscrizione celebrativa.

Al contrario, il prospetto interno mantenne sia prima che dopo le sue fattezze. A uno sfondo in bugnato chiaramente ispirato a canoni militari si sarebbe giustapposto un austero trilito il quale, risolto in due colonne tuscaniche di sostegno a un architrave decorato da triglifi e metope, avrebbe lasciato emergere in rilievo la destinazione dalla strada – «Fano» –, poi sostituita nella versione finale dalla più efficace indicazione «Roma». Due sfingi avrebbero infine ornato in copertura le estremità laterali del manufatto, mentre al centro avrebbe trovato posto l'epigrafe commemorativa, nuovamente conclusa dallo scudo papale.

Ulteriori attributi si alternano fra una rappresentazione e l'altra ma il comun denominatore che pare affiorare distintamente da queste invenzioni sembra potersi riconoscere senza dubbio nella lucida razionalità sottesa all'ideazione la quale, posta a guida di ogni scelta compositiva in funzione di un programma organico, si scioglieva in una vivace ortodossia di memoria classicista, lontana dagli eccessi soggettivistici del secolo precedente e qualificata da una pacata aggregazione dal timbro monumentale: una «soda architettura» [Gori 1993, 105] in cui la tettonicità non sarebbe stata smentita dagli addobbi apposti ma che – viceversa – avrebbe esibito il suo valore attraverso lo svolgimento esatto della funzione, differenziandosi perciò dall'intorno in virtù del suo ruolo e di una rappresentazione architettonica precisa. «Si osservi che li stemmi, e le iscrizioni che si vedono nel tipo sono state inventate dal capriccio dell'Ingegnere redattore, le quali poi si ridurranno nell'esecuzione secondo lo scopo, di cui si tratta». Così, cita una nota preliminare posta in capo alla cartella di documenti che fu archiviata dagli uffici curiali: una precisazione probabilmente tesa a rammentare che l'aspetto pregnante su cui si erano concentrate le istanze dei pesaresi non aveva riguardato i complementi arbitrari della forma ma, piuttosto, la potenza comunicativa dell'episodio: una forza conferita dalla purezza dell'impaginato e dalla ferrea gerarchizzazione delle parti le quali, nettamente distinte fra loro, collaboravano all'unisono alla definizione del blocco unitario. In tal senso, il disegno costituiva dunque uno strumento di indagine, analisi e interpretazione, capace di raccogliere propositi di natura diversa e sintetizzarli in un risultato razionale, commisurato allo scopo e in grado di accreditare tanto il tessuto edilizio circostante quanto il sistema difensivo correlato per mezzo sostanzialmente della sua grammatica costitutiva. Del resto, i muraglioni rovereschi – che un tempo avevano assicurato la salvaguardia dell'abitato – già da molte decadi ormai non ricoprivano più alcuna reale mansione, giacché lo sviluppo delle arti di combattimento aveva reso del tutto inutili sia la configurazione pentagonale sia la massività delle pareti: una



IACOPO BENINCAMPI



3: Giuseppe Missirini, Porta Romana della città di Pesaro. Prospetto interno della città (1823ca). Roma, Archivio di Stato, Congregazione del Buon Governo, b. 3459, cc. n. n., ad diem.

4: Giuseppe Missirini, Porta Romana della città di Pesaro. Prospetto esterno della città verso Fano (1823ca). Roma, Archivio di Stato, Congregazione del Buon Governo, b. 3459, cc. n. n., ad diem.

evoluzione che aveva determinato una perdita d'importanza di queste costruzioni a favore di un loro riuso in senso logistico [Benincampi 2018, 113].

Ciò era accaduto nella poco distante Cervia Nuova, dove le fortificazioni delimitanti la novella località costiera erano state concepite fin dalla rifondazione nel 1697 come alloggi a schiera da destinarsi alle fasce più disagiate della popolazione, mentre agli angoli erano stati previsti servizi come le macellerie, il forno, l'ospedale e, non ultima, la caserma [Roca De Amicis 1990a, 270]. E una simile concezione aveva influenzato in seguito pure la riedificazione del borgo basso-marchigiano di Servigliano nel 1771, definendo in tal modo un innovativo criterio formale di strutturazione del recinto urbano [Roca De Amicis 1990b, 289-291].

A Pesaro, però, le mura già esistevano. Di conseguenza, le stesse non potevano essere adibite a compiti differenti se non nei punti maggiormente articolati, fra cui appunto le porte: fabbricati solitamente dotati al piano superiore di unità immobiliari che, affittate a guardiani, avrebbero potuto facilmente rispondere a differenti destinazioni d'uso se ben calibrate.

Il secondo raggruppamento di disegni fa riferimento proprio a quest'ultimo aspetto [figg. 3-4]. Lo segnala l'organizzazione dei grafici che, prescindendo dall'estro della raffigurazione, mette a confronto lo «Stato attuale della Porta» e il «Progetto di riduzione» dell'esterno come dell'interno. In tal maniera, netto risalta l'aggiornamento compiuto e la razionalizzazione delle stanze dietro la facciata, sottolineata da un tracciamento a 'fil di ferro' frugale ma efficace.

Manca una pianta degli alloggi come del passaggio *intra moenia* nel suo complesso. Ciò nondimeno, si può assumere che tale proposta fu quella ufficialmente presentata, poiché – nonostante manchino data e firma – campeggia al centro la dicitura «Leoni XII».

Certamente, l'assenza del nome dell'architetto e la staticità della configurazione potrebbero suggerire l'intervento di qualcun altro, contingenza plausibile visti gli impegni a cui il forlivese doveva allora attendere [Gori 1992, 25]. Ad ogni modo, è realistico supporre che quanto venne avanzato fosse in linea con le sue indicazioni, data la coerenza stilistico-formale.

L'architettura si poneva ancora al servizio della collettività e, sebbene non disdegnasse di fascinare lo spettatore, tuttavia adottava un linguaggio più severo, conforme a una realtà cespite di entrate ma comunque sempre desiderosa di dimostrare la propria rispettabilità.

## Conclusioni

Terminando, sembra potersi osservare che durante gli anni della cosiddetta 'Restaurazione', seppure l'attività edilizia pubblica fosse limitata entro parametri chiaramente definiti dalle ridotte disponibilità di investimento e dall'esigenza di massimizzare i profitti, ciononostante a Pesaro persistette sempre un'aspirazione di progresso che, intesa in senso auto-affermativo, si tradusse in architettura nella ricerca di un equilibrio fra le istanze celebrative e la inderogabilità di funzionalizzare le strutture dell'«azienda comunale»: una mediazione difficile ma possibile se affidata all'esperienza di progettisti abili come Giuseppe Missirini.

Le vicende che seguirono alla consegna dell'incartamento a Roma restano incerte. Attorno al 1847 si realizzò la porta [Vanzolini 1864, 166; Battistelli 1986, 486], forse ispirandosi alle linee in precedenza schizzate dal romagnolo, ma la distruzione che in seguito si ebbe per facilitare l'espansione della città non ha lasciato ai posteri tangibili possibilità di approfondire la sua storia [Bruscoli 2004, 336]: una perdita di notizie che però, fortunatamente, ora è stato quanto meno in parte possibile colmare [Volpe 2013, 216].

Si ringraziano il prof. Augusto Roca De Amicis, Emanuele Gambuti e il personale dell'archivio di Stato di Roma.

IACOPO BENINCAMPI

### Bibliografia

- ANSELMi, S. (1970) . *Trieste e altre piazze mercantili nella fiera di Senigallia ai primi dell'Ottocento (1802-1815)* , in «Quaderni Storici delle Marche», n. 13, pp. 188-232.
- BATTISTELLI, F (1986) . *Architettura ed edilizia fra neoclassicismo ed eclettismo*, in *Arte ed edilizia fra neoclassicismo ed eclettismo*, a cura di F. Battistelli, Venezia, Marsilio, 1986, pp. 483-492.
- BENINCAMPI, I. (2017) . *La legazione di Romagna nel Settecento*, tesi di dottorato dell'Università di Roma – Sapienza.
- BENINCAMPI, I. (2018) . *Architects and Institutions in the construction of the new city of Cervia*, in *Building Knowledge, Constructing Histories*, a cura di I. Wouters et al., Londra, CRC Press, vol. I, pp. 111-118.
- BENINCAMPI, I. (2019) . *Senigallia durante la Restaurazione*, Roma, Ginevra Bentivoglio.
- BRUSCOLI, B. (2004) . *Fonti d'archivio sulla demolizione delle mura di Pesaro tra il 1903 e il 1914*, in «Quaderni dell'Accademia Fanestre», n. 3, pp. 333-364.
- GORI, M. (1992) . *Giuseppe Missirini (1775-1829) architetto forlivese*, in «Romagna, arte e storia», n. 34, pp. 17-34.
- GORI, M. (1993) . *Gli "Studi d'Architettura" di Giuseppe Missirini*, in «Romagna, arte e storia», n. 38, pp. 95-114.
- MONSAGRATI, G. (2000) , *Leone XII*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, *sub voce*.
- MORONI, G. (1846) . *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, 103 voll. (XXXVIII) , Venezia, Tipografia Emiliana.
- RIMONDINI, G. (2014) . *Gianfrancesco Buonamici. Documentazione e congetture sui lavori nei porti di Senigallia, Fano, Pesaro, Rimini*, Pesaro, Museo della Marineria di Washington Patrignani.
- ROCA DE AMICIS, A. (1990a) . *La sistemazione di Cervia e la scuola urbanistica romana*, in *Piccola Storia dell'Urbanistica*, a cura di M. Coppa, Torino, Utet, vol. III, pp. 270-272.
- ROCA DE AMICIS, A. (1990b) . *Servigliano*, in *Piccola Storia dell'Urbanistica*, a cura di M. Coppa, Torino, Utet, vol. III, pp. 289-291.
- VANZOLINI, G. (1864) . *Guida di Pesaro*, Pesaro, Nobili.
- VOLPE, G. (2013) . *La città neoclassica*, in *Historica Pisaurensia V*, a cura di A. Bracanti, Venezia, Marsilio, pp. 203-226.

### Fonti archivistiche

Roma, Archivio di Stato, *Congregazione del Buon Governo*, b. 3459.

## *Napoli e il mare: vicende urbane presso il Castello del Carmine* *Naples and the sea: urban events at Castello del Carmine*

**MARIA LUCIA DI COSTANZO, CASIMIRO MARTUCCI**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*Napoli è una città di mare unica nel suo genere; le connotazioni orografiche ed insediative della costa, il pregio monumentale ed architettonico del porto storico, le espansioni storiche del costruito, hanno costituito i caratteri peculiari del suo palinsesto urbano. L'area tra il molo del Carmine, via Marina, piazza del Carmine e corso Garibaldi, un tempo occupata dal Castello del Carmine, è stata oggetto di continue e profonde trasformazioni, dettate da logiche di 'modernità' e dagli interessi della macchina portuale. Il Castello del Carmine formava con Castel Nuovo e Castel dell'Ovo un sistema difensivo trifronte lungo la costa che definiva l'aspetto inconfondibile di città fortificata sul mare. Del Castello permangono solo le due torri, la 'Brava' e la 'Spinella', attualmente relegate a ruolo di spartitraffico. Il saggio indaga il processo di trasformazione dell'area anche, offrendo una ricostruzione storica e una lettura critica dei suoi futuri sviluppi anche alla luce degli ultimi interventi di restauro sull'area.*

*Naples is a unique city by the sea; its orographic and settlements conditions along the coastline, the monumental and architectural value of the ancient port, the growth of the built environment, have set the peculiar character of its layered urban structure. The area of molo del Carmine, via Marina, piazza del Carmine and corso Garibaldi, where the Castello del Carmine lay, has been continuously and deeply transformed, due to 'modernity' reasons and to the interests of the port 'engine'. The Castello del Carmine, with Castel Nuovo and Castel dell'Ovo was part of a defensive system in three points along the coast, shaping the distinct image of a fortified City on the sea. Nowadays, only the two towers, 'Brava' and 'Spinella', remain, in the centre of the street. This essay will investigate the urban transformation of the area, providing a historic reconstruction and a critical reading of its future developments also in the light of the latest restoration works.*

### **Keywords**

Napoli, Castello del Carmine, waterfront.

*Naples, Castello del Carmine, waterfront.*

### **Introduzione**

Nell'area compresa tra il molo del Carmine, via Marina, piazza del Carmine e corso Garibaldi, a ridosso del confine doganale del porto, gli elementi superstiti del demolito Castello del Carmine, assieme al più alto campanile della città, una sorta di faro urbano [Gambardella 1991], segnalano quanto resta di una delle più importanti testimonianze storiche della struttura difensiva della città lungo la linea di costa.

L'antico Castello del Carmine tracciava il limite di espansione della città verso oriente e, come oggi è apprezzabile solo dalle fonti storiche iconografiche, formava insieme a Castel Nuovo e a Castel dell'Ovo un sistema difensivo trifronte sul mare.

L'ampia struttura militare finì per inglobare al suo interno diverse strutture adiacenti, compreso parte del Convento di Santa Maria del Carmine, formando con la vicina piazza Mercato un sistema di spazi a funzione mista, militare, religiosa e commerciale-produttiva, caratterizzando una delle aree più attive della vita cittadina.

Oggi ciò che resta dell'antica costruzione – le due torri, un piccolo tratto di murazione e l'antica porta del Carmine – giace come frammento totalmente isolato dal contesto. La condizione di 'monumenti al margine', trova le sue radici nelle profonde trasformazioni urbane attuate all'inizio del XX secolo, nella costruzione del limite invalicabile dell'area portuale e del suo potenziamento logistico e produttivo, nella decontestualizzazione commerciale dell'intera zona del mercato nonché nella costruzione di via Marina.

Questo contributo intende offrirsi come una riflessione sul valore posizionale strategico oltre che storico-testimoniale degli elementi superstiti dell'antica fortezza, considerando gli episodi che ne hanno segnato la trasformazione, anche come parte della storia evolutiva della linea di costa e del progressivo mutamento del rapporto tra Napoli e il mare.

Il contributo si articola in due parti. La prima analizza gli sviluppi urbani dell'area, dalla costruzione del Castello alla sua demolizione, leggendoli anche in relazione al rapporto della città con il mare. La seconda parte si focalizza sullo stato dei luoghi, offrendo gli esiti di uno studio ravvicinato sulla materia antica in occasione degli ultimi lavori restauri effettuati sul monumento.

Nella parte conclusiva, ci si interroga sulle possibili trasformazioni future, aprendo a potenziali prospettive di reinserimento di questi monumenti nelle dinamiche urbane, anche a partire dalla recente trasformazione effimera dell'area ad opera della presenza straniente della pubblicità sul cantiere di restauro.

## **1. La nuova cinta fortificata ad est: dalle origini del Castello del Carmine alla sua demolizione**

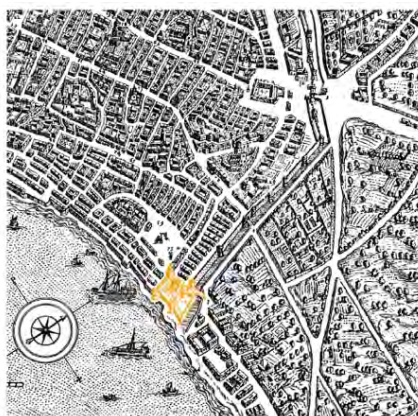
Le vicende costruttive del Castello del Carmine seguono di pari passo quelle evolutive (fig. 1) del sistema di murazione ad est della città.

Le fonti storiche concordano nell'attribuire a Carlo da Durazzo (1345-1386), in occasione dei lavori di consolidamento delle mura angioine-durazzesche effettuati nel 1382, la costruzione di un fortilizio detto lo 'Sperone', in prossimità di un torrione cilindrico già esistente a difesa del porto e della linea di costa [Alisio 1980].

Con Ferdinando I d'Aragona (1424-1494) il sistema difensivo viene ampliato; la nuova murazione aragonese (dal 1484 al 1489), dotata di venti torrioni circolari, ingloba nel nuovo assetto urbano, ad est, l'area stretta oltre l'antico Lavinaio di epoca angioina e, a sud, quella urbanizzata dopo il terremoto del 1456. Il sisma scatena anche un forte movimento del mare: oltre a provocare diversi danni in tutto il territorio cittadino, modifica sostanzialmente l'andamento della linea di costa in più punti, dal molo angioino fino al Carmine, dando luogo a quei fenomeni di 'terre emerse' o 'ritiro del mare' [Colletta 2006].

I lavori comportano anche l'ampliamento dello Sperone, che prende il nome di 'Forte dello Sperone', secondo una soluzione d'angolo di forma trapezoidale e a ridosso dell'area del convento del Carmine Maggiore.





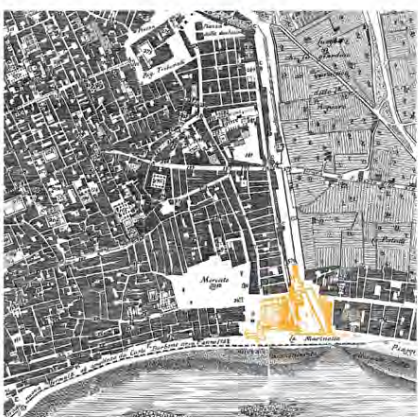
1566 La pianta Dupérac - Lafréry  
(da L. DI MAURO, *La pianta Dupérac - Lafréry*, Napoli, Elio de Rosa Editore, 1992)



1628 Veduta di Napoli, 1629  
(da A. BARATTA, *Archivio telematico della Bibliothèque national de France*, 2017)



1650 Veduta di Napoli  
(da G.B. DE' ROSSI, *Raccolta delle principali città d'Italia*, Roma, 1643)



1775 Mappa Topografica della Città di Napoli e de' suoi contorni  
(da Giovanni Carafa Duca di Noja, *Mappa Topografica della Città di Napoli e de' suoi contorni*, Napoli, Grimaldi & C., 2004)



1804 Mappa della città di Napoli  
(da Soprintendenza ai beni artistici e storici di Napoli, *Napoli 1804: i siti reali, la città, i casali nelle piante di Luigi Marchese*, Napoli, Electa, 1990)



1872 - 1880 Tavole Schiavoni  
(da C. FIRRAO, F. SCHIAVONI, R. RORSINI, E. LAURIA, *Pianta della Città di Napoli*, in fogli 24, levata ed incisa in scala 1 a 2000, Napoli, Elio Di Rosa Editore, 1992)



### 1: Analisi storico-insediativa dell'area del Castello del Carmine (elaborazione grafica degli autori).

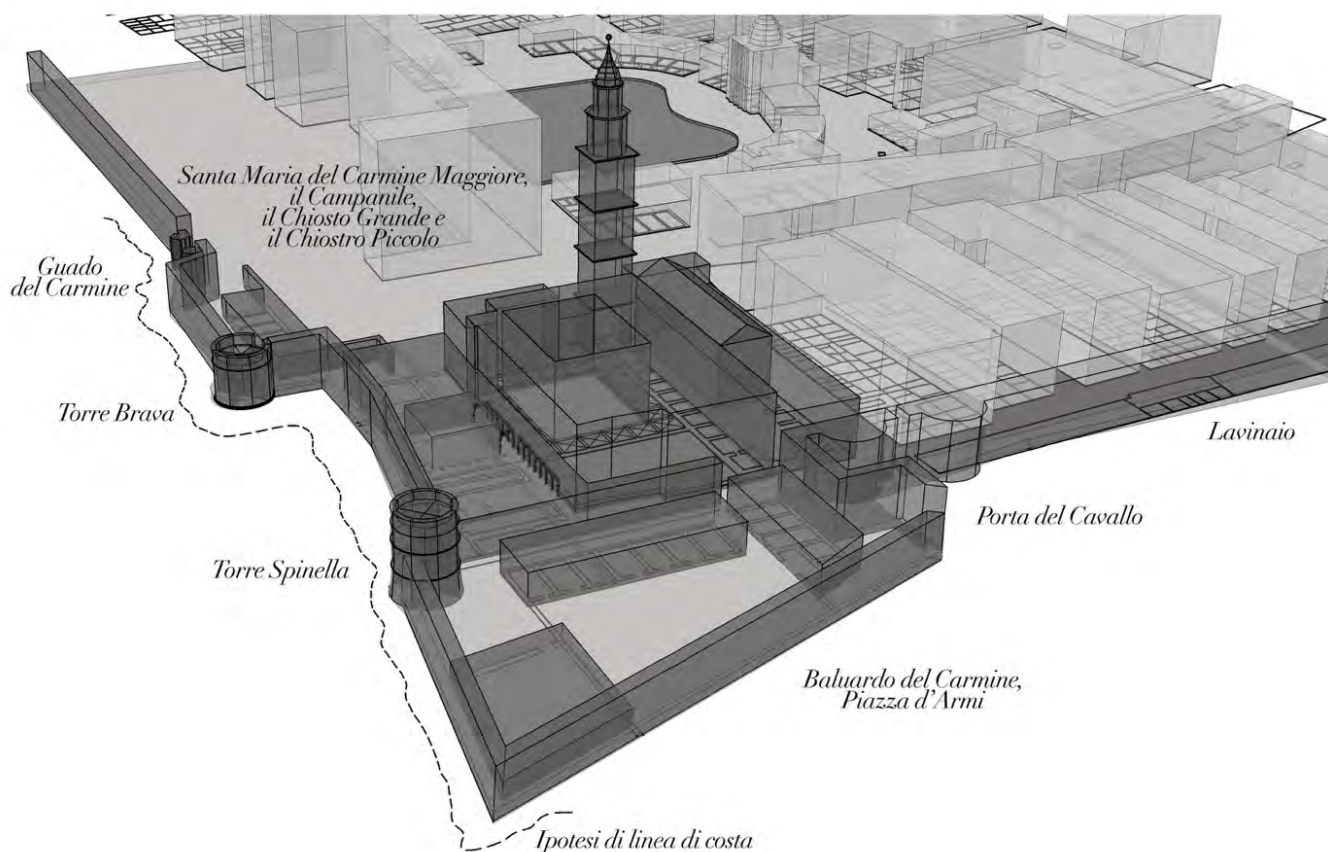
La cinta muraria, lungo la linea di costa, favorisce il legame tra la funzione di difesa-avvistamento e gli spazi del convento carmelitano e viene arricchita da due grandi torri cilindriche sul mare, la Brava e il Trono, più nota come torre Spinelli o Spinella, dal nome del soprintendente ai lavori della cinta durazzesca, Francesco Spinelli [Musi 2003.] La configurazione tardo-quattrocentesca appena descritta è ben osservabile nella pianta prospettica del Dupérac-Lafréry del 1566 o in quella del Theti del 1560 e nella rappresentazione da est della *Ville de Naples* di Guillaume Guérault del 1553, dove le due

torri sono adagate sul profilo sabbioso di una linea di costa molto più arretrata rispetto alla condizione attuale.

Con la rivoluzione di Masaniello del 1647, il Forte è una delle prime postazioni ad essere presidiata. Nel 1648, il viceré de Guevara (1648-53), riconoscendone vantaggio per la custodia della città di Napoli [Carletti 1776], dà inizio a profonde trasformazioni e miglioramenti del Forte, trasformandolo definitivamente in Castello ad uso maggiormente militare. Parte del convento del Carmine viene inglobato nella fortificazione e il chiostro piccolo viene utilizzato come piazza d'armi [Galanti 1829].

Nel 1662 il viceré Gaspare di Bracamonte promuove una nuova ristrutturazione ad opera dell'architetto Francesco Picchiatti che a sua volta si avvale della collaborazione di Donatantonio Cafaro [Ruggiero 1998]. Solo da allora lo Sperone viene chiamato, per la vicinanza con la chiesa omonima, Castello del Carmine [Delli 1978].

A partire da questa data, il Castello assume la sua conformazione definitiva (figg. 1, 2) che conserverà fino all'inizio del XX secolo [Alisio 1980]. A seguito, però, della costruzione del Forte di Vigliena, nella prima metà del secolo XVIII, il Castello del Carmine perde la sua funzione di batteria e diventa un presidio militare e una prigione.



2: Il complesso del Castello del Carmine nella sua configurazione definitiva del XVII secolo (elaborazione grafica degli autori).





3: La Torre Spinella prima delle demolizioni della Caserma Sani. Fonte: Napoli. Archivio della Soprintendenza BAP. Torri del Castello del Carmine. B. 402, ff. 40-45.

Prima dei grandi interventi urbanistici del '700 promossi dai Borbone, il dialogo tra la linea di costa, il Castello del Carmine e la cinta muraria rimane sostanzialmente immutato. Permarrà fino a tutto il XIX secolo, infatti, il carattere costiero di questa parte della città e la forte relazione con il mare, di cui è dimostrazione la massiccia produzione artistica del Settecento e dell'Ottocento (si vedano ad esempio il dipinto di Joseph Vernet del 1750, di Antonio Joli della stessa data, la xilografia di S. Reed (dis.) e W. Thomas (inc.) del 1850, le fotoincisioni di d'Amato di metà '800).

Con i progetti dei Borbone per l'ampliamento del porto e la sistemazione della via Marina, a partire dalla seconda metà del XVIII secolo, l'assetto urbano muta radicalmente. In queste occasioni vengono demolite le mura verso il mare: queste subiranno delle mutazioni parziali ogni qualvolta le esigenze lo richiederanno (Alisio 1997). La costruzione della nuova strada litoranea extramoenia ad opera di Carlo non prevede la demolizione del Castello del Carmine ma viene costruita sulla lingua di spiagge venutasi a creare lungo il tracciato della vecchia cinta muraria, parallela alla costa.

Scriverà il D'Afflitto nel 1834: «questa bella strada sopra mare la fece l'immortale Carlo III la quale dalla parte sinistra termina sul ponte della Maddalena, ed alla dritta passando pe'l ponte dell'Immacolatella, v'è a terminare alla porta della darsena».

Tuttavia, la costruzione della nuova strada litoranea determina un nuovo rapporto lungo la fascia costiera – dal Mandracchio fino al Castello del Carmine – con il mare, una sorta di diaframma tra la 'la città aperta' e il mare.

Il nuovo assetto viario è ben visibile nella carta del Duca di Noja del 1775 (fig. 1) dove viene identificata anche un'area detta 'la Marinella' che a partire dalla fine dell'Ottocento diventa un punto privilegiato per i pescatori e per gli abitanti della zona.

MARIA LUCIA DI COSTANZO, CASIMIRO MARTUCCI

La costruzione della Villa del Popolo (1876) e di un giardino pubblico ai piedi del Castello (Carta Schiavoni, 1880), costituisce con un nuovo spazio aperto sul mare un altro punto di ricucitura tra la costa e l'intera area del Carmine, comprese le piazze e il Castello.

Nel 1882 il progetto del molo orientale, detto del Carmine, realizzato dall'ingegnere Domenico Zainy, segna la graduale trasformazione del lungomare orientale in una espansione incontenibile del porto che separava progressivamente la città antica dal mare [Loris Rossi 2012].

Alla fine del XIX secolo, cominciano ad essere avanzate ipotesi di una prima demolizione parziale della struttura per motivi di rettilineo per la costruzione del nuovo corso Garibaldi al posto dell'antica via de' Fossi.

Nel 1893 Ludovico de la Ville sur Yllon scrive: «Ora il castello del Carmine è ancora carcere giudiziario. Ma fra i progetti del Risanamento c'è quello di abbatterlo quasi completamente per ragioni di rettilineo. Non so dire se questo sia o no un beneficio: è certo però che l'abbattimento di quegli antichi bastioni toglierà alla contrada l'aspetto caratteristico che ora possiede».

Dal 1906 il Castello viene demolito quasi interamente per 'ragioni di rettilineo', ovvero per consentire il taglio del corso Garibaldi che, prima della demolizione del Castello, si collegava alla via Marinella seguendo l'andamento della Fortezza.

La costruzione delle infrastrutture ferroviarie portuali ad inizio '900 trasforma radicalmente l'intero contesto urbano causando la lenta e graduale dismissione della Villa del Popolo.

Al posto del bastione sorge la caserma Giacomo Sani in stile neorinascimentale, inglobando al suo interno le torri ed un tratto di murazione, poi adibita a panificio militare.

Con la legge n. 1402 del 27 ottobre 1951 sui piani di ricostruzione degli abitati danneggiati dalla guerra, e in attuazione parziale del piano di ricostruzione per i quartieri Porto e Pendino, si provvede alla costruzione della nuova via Marittima. I lavori, nel tratto dell'antico Castello del Carmine, subiscono notevoli ritardi a causa del dibattito scaturito dalla mediazione tra le istanze di conservazione delle testimonianze storiche e le istanze della modernità.

Scrivono Roberto Di Stefano nel febbraio del 1971 al Provveditorato delle Opere Pubbliche: «Va, innanzi tutto, considerato che ancora sessanti anni fa, al di là della strada della Marina, le torri e le mura del Carmine guardavano la spiaggia e le parche dei pescatori. Accade ora purtroppo, che l'inevitabile ampliamento della zona portuale eserci una ulteriore pressione lungo quanto resta della primitiva edilizia. Tale osservazione è indispensabile affinché ci si renda conto che qualsiasi situazione particolare (...) costituirà sempre uno sgradito ripiego al confronto con la situazione presente, già per suo conto tutt'altro che felice».

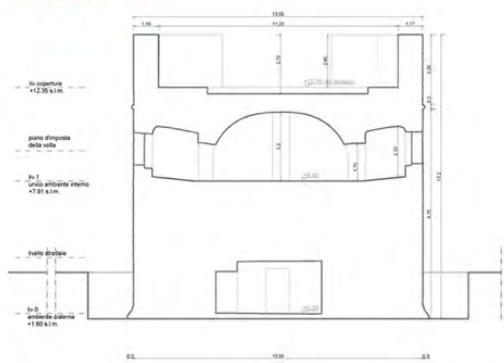
Ciononostante, all'inizio degli anni '70 secondo la variante del piano di ricostruzione viene operato il 'taglio' della parte meridionale della Caserma Sani e la demolizione del chiostro piccolo carmelitano (di cui oggi sopravvivono solo alcune arcate). I bombardamenti, avendo distrutto gran parte del costruito prospettante su via Marina, forniscono l'incentivo per la successiva decisione di ampliare la strada per adeguarla al crescente flusso carrabile.

La nuova strada viene realizzata su un terrapieno con un dislivello di circa un metro rispetto la quota originaria di piazza del Carmine.

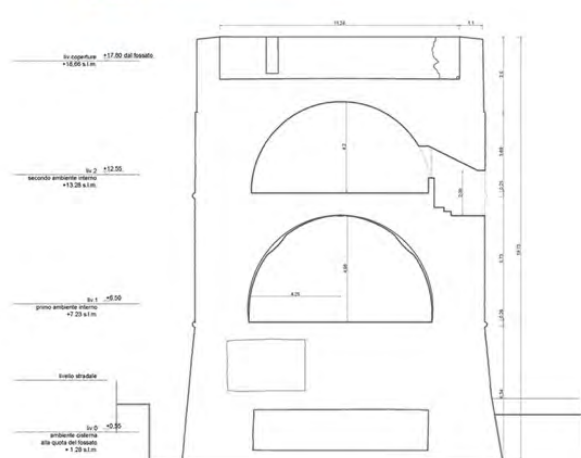
Le torri aragonesi e il tratto di murazione vengono risparmiate grazie alla deviazione dei due flussi di traffico in due arterie: una direttrice est-ovest in linea retta a nord della torre Spinella ed uno slalom tra le due torri per il flusso da ovest-est, riducendo le due torri a ruolo di spartitraffico.

Lo sviluppo incondizionato del porto, dell'area cantieristica e dell'area doganale, costituendo una barriera a 'doppia cortina' presso l'area del Carmine, attualmente sancisce la totale

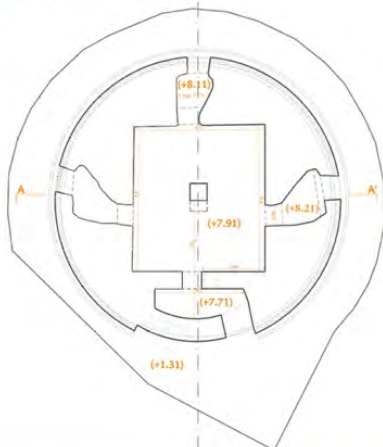
**TORRE BRAVA**  
Sezione AA



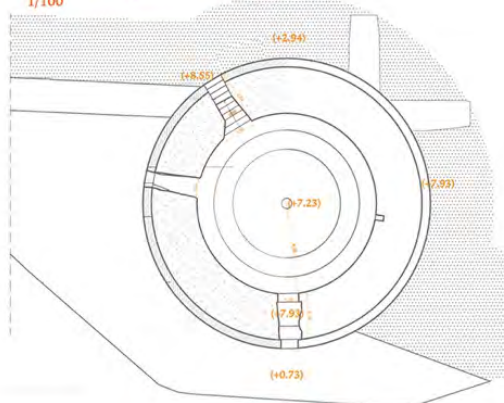
**TORRE SPINELLA (IL TRONO)**  
Sezione



**Pianta ambiente principale (+8.60 m)**  
1/100



**Pianta ambiente primo livello (+7.23 m)**  
1/100



4: Estratto dagli elaborati del rilievo delle due torri (elaborazioni grafiche degli autori).



cesura tra il mare e le testimonianze superstiti dell'antico Castello del Carmine contribuendo a cancellarne nella memoria collettiva la funzione e il valore storico.

## **2. Le due torri superstiti: un'occasione per la conoscenza**

Prima degli ultimi lavori di restauro ad opera del discusso programma Monumentando Napoli, le torri si presentavano in pessimo stato di conservazione. Completamente inavvicinabili a causa della presenza ingente di rifiuti talvolta con un elevato rischio biologico, i due manufatti risultavano inagibili anche per operare eventuali studi ed osservazioni ravvicinate.

L'assenza dei collegamenti verticali interni e la presenza di vani di accesso murati al pian terreno rendevano impossibile procedere con un rilievo.

La partecipazione in prima persona alle operazioni di analisi e rilievo dei manufatti ha permesso di riconoscerne le peculiarità e i caratteri costruttivi.

Senza entrare nel merito dei lavori di restauro effettuati, che richiederebbe una trattazione più ampia e dedicata, a seguire si tenta di restituire una descrizione generale dello stato dei manufatti.

La torre Brava e la torre Spinella sono a pianta circolare con una struttura muraria massiva di tipo a sacco, con ampi spessori che arrivano a tre metri nella parte basamentale. Esse rientrano nella piena tradizione rinascimentale di costruire torri circolari, più robuste e tozze, talvolta con base scarpata e redondone, a differenza di quelle costruite durante il periodo angioino, con troniere in sommità e più snelle e alte, non dovendo esse temere l'effetto delle artiglierie. Infatti, la predilezione di torri più basse e robuste nasceva dall'esigenza di resistere alle armi da fuoco che a partire dal XV secolo andavano diffondendosi. Inoltre, la forma circolare meglio rispondeva sia a criteri di tipo statico, sia a ragioni strettamente militari, non venendosi a creare dei punti di debolezza in prossimità dei cantonali.

Il paramento murario esterno è costituito da bolognini in piperno e integrazioni successive in pietra lavica, di dimensioni variabili e comunque non inferiori ai trenta centimetri. La faccia esterna è levigata mentre quella interna, verso il riempimento, ha una grossolana sbazzatura a tronco di piramide per permettere una maggiore adesione con il riempimento in muratura di pietrame grezzo misto e malta di calce. Il paramento interno è costituito da blocchi squadrati di tufo rivestiti di intonaco a calce.

Il crollo del paramento murario esterno della torre Brava ha permesso di analizzare dettagliatamente la struttura interna del conglomerato e verificare lo stato di conservazione.

Nella torre Brava sono presenti due ambienti, di cui quello alla quota terreno si ipotizza adibito a cisterna per la raccolta dell'acqua piovana. Non esistono collegamenti verticali tra gli ambienti interni: questo, nella configurazione originaria dell'intero complesso difensivo, era reso possibile o mediante una scala esterna mobile o tramite scale ricavate nello spessore della cinta muraria che in origine fiancheggiava e collegava le torri.

Le varie modifiche subite nel corso del tempo hanno anche alterato porzioni di prospetto.

La torre Brava presenta, in prossimità della porzione di innesto della torre con la cinta muraria prima e con la Caserma Sani poi, uno squarcio in muratura a conci squadrati in tufo e una ricostruzione della volta di copertura con elementi in cemento armato.

Nella torre Spinella, invece, sono presenti tre ambienti voltati, due dei quali a cupola emisferica. Il muro di coronamento della torre è privo del rivestimento lapideo e presenta porzioni intonacate: nella relazione di De Stefano realizzata negli anni '70 tale coronamento è descritto come realizzato a finto bugnato. Anche in questo caso, gli squarci di muratura presenti in facciata rimandano alle strutture demolite del bastione trapezoidale di cui le torri erano parte integrante.

Il tratto superstite di murazione aragonese, contiguo alla torre Spinella, è rivestito, sul lato verso il mare, con blocchi in piperno e, verso la città, con intonaco.

Quanto all'antica porta detta 'Guado del Carmine', questa presenta due piedritti rivestiti da blocchi di piperno e di pietra bianca di Bellona. L'opera di smontaggio e rimontaggio del monumento a pochi metri dalla sua collocazione originaria, per fare spazio all'apertura di via Marina, è testimoniata anche dallo stato di conservazione e dalle condizioni delle sue superfici. Sono state rinvenute numerose stuccature ed integrazioni con malte di cemento e resine, rinzeppature in legno allo scopo di livellare i blocchi, sostituzione di blocchi con nuovi elementi ad imitazione di quelli originari.

## Conclusioni

Seppur oggetto di numerosi studi e ricerche, quest'area costituisce una parte irrisolta e sospesa della città che attende di essere riscoperta. L'attuale palinsesto urbano mostra i segni delle brutali e contraddittorie stratificazioni ripercorse poc'anzi. Nonostante queste trasformazioni abbiano in parte trasfigurato i luoghi, l'intero ambito urbano Mercato-Carmine-Marina conserva tutt'oggi il potenziale di punto strategico di scambio, di incontro culturale, religioso e di incrocio di flussi.

Il restauro delle torri, terminato da circa due anni, tuttavia è stato concepito come una mera conservazione della matericità delle opere.

I lavori di riqualificazione stradale del tratto di via Marina-via Vespucci e il progetto dell'adiacente parco della Marinella escludono da qualsiasi intervento le due torri e gli altri elementi, rendendo perciò di dovere un futuro e più ampio ragionamento sulle strategie di riqualificazione dell'area anche in relazione alla programmazione futura della macchina portuale.

Il masterplan del porto, approvato nel 2018 dall'Autorità di Sistema Portuale del Mar Tirreno Centrale, porta con sé la consapevolezza di un'ulteriore 'divisione pianificata' tra la città e il porto, chiudendosi nel confine ben delimitato dall'area doganale. Tuttavia, le linee di indirizzo al 2030 prevedono l'apertura del varco del Carmine per accedere agli spazi portuali e quindi un ulteriore arricchimento e potenziamento per questo storico *hub* della città.

La presenza occultante e straniante della pubblicità sui grossi ponteggi di cantiere degli ultimi lavori di restauro ha permesso di reimmettere nelle dinamiche sociali, urbane e culturali questi monumenti dimenticati e al margine. La pubblicità ha messo in risalto l'attuale elevatissimo valore visivo e posizionale-strategico di questi elementi, pur isolati dai circuiti attivi della città.

Le installazioni pubblicitarie, inclusi gli accessi dibattiti che hanno innescato, hanno costituito l'input per un ragionamento sulle possibilità di ripristinare, anche in parte, l'unità potenziale di ciò che un tempo costituiva un sistema organico di connessioni fisiche e immateriali, dimostrando che, in questo particolare caso, il progetto di restauro e il progetto urbano devono interagire riformulando il disegno dello spazio pubblico, tentando anche di ripristinare il rapporto con il mare, di recuperare la memoria storica dell'intera area e non solo dei singoli manufatti.

## Bibliografia

ALISIO, G. (1980). *Napoli e il risanamento. Recupero di una struttura urbana*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

ALISIO, G. (1997). *Urbanistica napoletana del Settecento*, Bari, Edizioni Dedalo.

MARIA LUCIA DI COSTANZO, CASIMIRO MARTUCCI

- CARLETTI, N. (1776). *Topografia universale della città di Napoli in Campagna Felice e note enciclopediche storiografiche*, Napoli, Stamperia Raimondiana.
- COLLETTA, T. (2006). *Napoli città portuale e mercantile: la città bassa, il porto e il mercato dall' VIII al XVII secolo*, Roma, Edizioni kapp.
- D'AFFLITTO, L. (1834). *Guida per i curiosi e per i viaggiatori che vengono alla città di Napoli compilata dall'abate*. V.II, Napoli, Tipografia Chianese.
- DE LA VILLE SUR YLLON, L. (1893). *Il castello del Carmine*, in «Napoli nobilissima», V.II, pp.186-189.
- DELLI, S. (1978). *Le piazze di Napoli: tradizioni popolari e storia, arte e urbanistica. un viaggio attraverso i palcoscenici naturali di una città nobilissima*, Roma, Newton Compton.
- GALANTI, G.A. (1829). *Napoli e contorni*, Napoli, Borel & C.
- GAMBARDELLA, A. (1991). *Piazza mercato a Napoli*, Napoli, SAGEP.
- LORIS ROSSI, A. (2012). *Eco-Neapolis: il ridisegno del Waterfront*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- MUSI, A. (2003). *Napoli, una capitale e il suo regno*, Roma, Touring editore.
- RUGGIERO, G. (1998). *I castelli di Napoli*, Roma, Newton Compton.
- SANTORO, L. (1984). *Le mura di Napoli*, Roma, Istituto Italiano dei Castelli.

#### Fonti archivistiche

Napoli, Archivio della Soprintendenza BAP, Torri del Castello del Carmine. b. 402, ff. 40-45.

#### Sitografia

[www.porto.napoli.it/area-progetti/](http://www.porto.napoli.it/area-progetti/) (maggio 2020)

<http://www.comune.napoli.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/23775> (maggio 2020)

<https://monumentandonapoli.com> (maggio 2020).

## *Disegni per interpretare le trasformazioni delle torri della costiera amalfitana* *Drawings to interpret the transformations of the towers of the Amalfi coast*

**SARA MORENA, SIMONA TALENTI**

Università di Salerno

### **Abstract**

*L'affascinante natura della costiera Amalfitana fa da cornice a territori colmi di storia e luoghi di immenso valore. Partendo da alcune delle principali raffigurazioni del territorio salernitano è stato possibile ripercorrere le principali fasi evolutive della città ma soprattutto focalizzare l'attenzione su quello che è un 'prodotto' degli eventi succedutesi nel tempo, la Torre di Cetara. La ricerca e la lettura della documentazione iconografica, infatti, hanno permesso di evidenziare alcune delle trasformazioni e superfetazioni che la torre, nell'omonima città, ha subito nel tempo, fino ad assumere l'attuale conformazione.*

*The fascinating nature of the Amalfi coast is the background for territories full of history and places of immense value. Starting from some of the main representations of the Salerno territory, it was possible to retrace the main evolutionary phases of the city and then focus on what is a 'product' of the events that have taken place over time, the Cetara Tower. The research and iconographic documentation, in fact, have made possible to highlight some of the transformations and superfetations that the tower, in the homonymous city, has undergone during the years; up to assume the current conformation.*

### **Keywords**

Iconografia, Cultural Heritage, torri.

*Iconography, Cultural Heritage, towers.*

### **Introduzione**

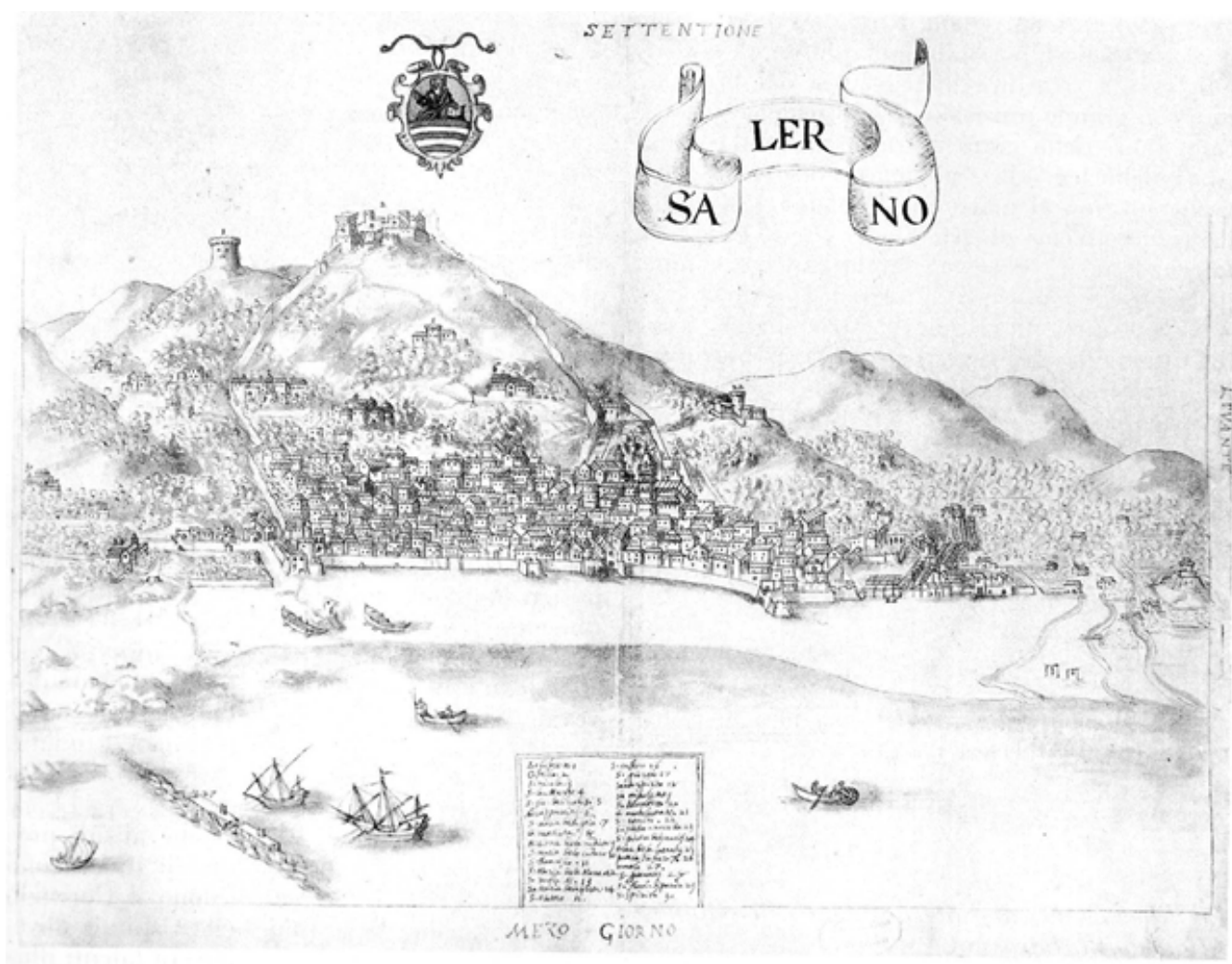
Territori e società che mutano, sovrapponendosi alle testimonianze del passato, ma che non cancellano. La documentazione iconografica, infatti, con la sua stretta relazione tra opera d'arte e condizione storico-sociale che l'ha concepita, ci proietta tempestivamente indietro negli anni facendoci rivivere quello che un tempo era. Ripercorrendo alcune delle fasi fondamentali dell'evoluzione storica e urbana di Salerno, l'obiettivo è quello di analizzare e comprendere le trasformazioni del sistema difensivo della città, focalizzandosi, in particolare, sulla Torre di Cetara sita presso la città omonima della costiera amalfitana. Una torre a doppia altezza addossata probabilmente ad una precedente di epoca angioina e caratterizzata da quattro troniere sul fronte mare e così come su quello posteriore. Una prima analisi dell'iconografia paesaggistica riguarda essenzialmente le vedute d'insieme del contesto urbano, in quanto è solo dall'Ottocento in poi che la rappresentazione della città si sposta da un'osservazione globale ad una lettura del particolare: gli artisti, infatti, iniziano a porre l'attenzione su scorci paesaggistici arricchendo i loro disegni di sentimenti ed emozioni. Dipinti, litografie e xilografie elaborati a partire dal periodo del *Grand Tour* fino ai primi anni del '900 rappresentano documenti di fondamentale importanza che, a

SARA MORENA, SIMONA TALENTI

completamento delle fonti scritte, permettono la comprensione e l'analisi dell'evoluzione storica del nostro territorio.

### 1. Rappresentazioni della città di Salerno

La documentazione iconografica di Salerno si presenta discontinua nei secoli e non molto ricca, tuttavia, sufficiente per delineare alcune delle fondamentali trasformazioni storiche subite nel tempo, oltre che per evidenziare l'importanza che la difesa da mare ha svolto nei secoli. In una delle prime raffigurazioni d'insieme della città, che risale alla fine del Quattrocento, il nucleo urbano viene ritratto con una forte connotazione simbolica. La figura rappresentativa è il triangolo: il Castello, infatti, è posto al vertice dell'immagine da cui muovono le mura fino al raggiungimento del tratto costiero con porte e torri [de Seta 1994]. La conformazione geometrica triangolare sembra permanere anche nella raffigurazione della città conservata presso la Biblioteca Angelica di Roma, risalente verosimilmente al XVI secolo e appartenente alla raccolta del bibliofilo agostiniano Angelo Rocca<sup>1</sup> (fig. 1). Il



1: Salerno, 1585 (Ministero per i Beni Culturali e Ambientali 1994).

<sup>1</sup> Roma, Biblioteca Statale Angelica, *Salerno*, Bancone Stampe, N.S. 56-55.



documento fornisce una descrizione abbastanza dettagliata del tessuto urbano prima delle trasformazioni effettuate durante il periodo della Controriforma e risulta rilevante anche per la comprensione della sistemazione delle mura e dell'entità dello sviluppo extra-urbano [Perone 1990]. Ancora una volta la città è rappresentata a partire dal mare e all'apice del disegno figura il Castello da cui si dipartono le fortificazioni fino al raggiungimento della costiera. Lo sviluppo edilizio, nuovamente, si concentra prevalentemente all'interno del perimetro murario, mentre esternamente si nota la presenza di qualche monastero e di alcune torri. Una rappresentazione diversa compare nel disegno del Galliani per il volumetto del Pinto, *Salerno assediata da Francesi*, del 1653<sup>2</sup>: una vista a volo di uccello, rappresentante l'attacco della città da parte della flotta francese. Nonostante continui a prevalere anche in questo caso una difesa da mare, l'affievolimento delle mura perimetrali fa leggere una maggiore apertura del centro urbano verso il territorio. A tale rappresentazione farà seguito quella del Pacichelli, *Il Regno di Napoli in prospettiva diviso in dodici provincie*, del 1703<sup>3</sup>, in cui la città si presenta in una veste più ridente con la presenza di vegetazione all'interno del perimetro urbano: le mura perdono l'apparenza di fortificazioni e le stesse torri difensive tendono ad assumere un aspetto sempre meno intimidatorio. La rappresentazione settecentesca della città, infatti, sembra esaltare il ruolo di capoluogo della seconda provincia del Regno, sede del governo provinciale oltre che luogo ecclesiastico di rilevante importanza, come testimoniato dalla presenza del vescovado, del seminario e del ricco patrimonio di edifici religiosi [Perone 1994]. Non molto differente dall'opera di Pacichelli si presenta la veduta della città all'interno del volume di Salmon, *La città di Salerno capitale del Principato Citeriore nel Regno di Napoli* del 1763<sup>4</sup>: la principale differenza risiede nella rappresentazione di un'edilizia riqualficata e ben mantenuta [Villani 1979]. A partire dal XIX secolo, invece, iniziarono a diffondersi le raffigurazioni incentrate principalmente sul singolo monumento più che sull'intero complesso urbano, conseguenza dei tradizionali *Grand Tour* che i vari scrittori, pittori e architetti del tempo conducevano attraverso le città della costiera amalfitana.

## 2. Il sistema difensivo della provincia di Salerno

Il pericolo proveniente dal mare è stato un problema che da sempre ha caratterizzato il territorio salernitano, dapprima per la pirateria e, successivamente, per le incursioni da parte dei nemici saraceni, conducendo inevitabilmente alla realizzazione di un sistema di difesa da mare. Inizialmente si procedette all'edificazione di torri disposte puntualmente in prossimità dei centri abitati per poi procedere in epoca angioina (XIII secolo) alla costruzione di una catena di torri cilindriche per l'avvistamento e la segnalazione anti corsara. Tale piano si concretizzò tuttavia solo in una parte limitata del fronte mare [Russo 2009].

All'inizio del XVI secolo, nonostante la presenza di alcune torri situate sulle coste, il territorio salernitano era privo di un efficiente sistema di avvistamento. Il controllo necessario non era garantito e non era prevista una vera comunicazione tra le torri al fine di avere una visione globale di tutto il territorio. Nel 1532, con una serie di pragmatiche, il viceré Don Pedro de Toledo prevede un sistema di torri ben pianificato lungo la costa del Regno; tuttavia, per una serie di problematiche economiche, l'attuazione del piano non fu mai compiuta [Santoro 2012]. Nel 1566, il suo successore Don Parafan de Ribera riuscì ad approntare un piano

<sup>2</sup> Salerno, Biblioteca Provinciale di Salerno, *Salerno assediata da Francesi*, BPS: 4-1-2.

<sup>3</sup> Salerno, Biblioteca Provinciale di Salerno, *Il Regno di Napoli in prospettiva diviso in dodici provincie*, BPS: 4-3-1.

<sup>4</sup> Salerno, Biblioteca Provinciale di Salerno, *La città di Salerno capitale del Principato Citeriore nel Regno di Napoli*, III-52-A-20.

organico di costruzioni ma anche di recupero di quelle già esistenti [D'Arienzo 1989, Santoro 2012]. Secondo lo studioso Pasanini, infatti, il numero di baluardi lungo la costa del Principato di Citra era, intorno al 1590, di circa 111 torri [Pasanini 1926]. Il sistema difensivo era organizzato come una vera rete di 'sguardi' per osservare e monitorare l'intera costa. La scelta della dislocazione delle torri, infatti, non era legata solo alla loro accessibilità o alla presenza di strade percorribili, ma era la conseguenza di accurati studi da parte di un gruppo di tecnici, fortemente condizionata dalle relazioni visive esistenti tra i diversi manufatti [Morena, Talenti 2019]. La strategia del sistema di avvistamento, basato sulle relazioni visive tra le torri, potrebbe essere compresa con i rilevamenti cartografici del Regno di Napoli realizzati a partire dal XV secolo. Di particolare interesse, si presenta l'opera cartografica, *Principato Citra*, realizzata da Mario Cartaro e Antonio Stigliola, oggi conservata presso la Biblioteca Nazionale di Napoli<sup>5</sup>, datata 1613 e che riproduce con una certa minuziosità le torri costiere e le loro collocazioni (fig. 2). Ad affiancare questa cartografia ci fu nel 1620 quella del Mangini con lo scopo di elidere, rispetto alla precedente, informazioni strategiche militari censurate dalla corte spagnola. Verso la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo Francesco Cassiano de Silva intraprese una serie di rappresentazioni con punti di vista alti e lontani permettendo una visuale ampia e una lettura morfologica del territorio, spesso evidenziando la presenza di baluardi lungo la costa. Si tratta di rappresentazioni che preannunciavano quelle che sarebbero state le raffigurazioni romantiche del periodo del *Grand Tour* [Perone 2012], quando artisti, scrittori, viaggiatori e poeti iniziarono ad arricchire il repertorio iconografico di questo territorio di scorci e vedute, attratti proprio dalle suggestioni emanate dalle fortificazioni immerse nell'affascinante ambiente naturale della costiera.

### 3. Documenti iconografici della Torre di Cetara

La torre di Cetara prende il suo nome dalla città omonima in cui sorge, un territorio che per le sue caratteristiche orografiche è stato oggetto di assidui saccheggi da parte dei nemici. Per far fronte a tali incursioni, come nel resto della costiera Salernitana, fu innalzata l'attuale torre. La sua particolare conformazione è il prodotto di una straordinaria fusione tra una torre cilindrica, probabilmente risalente al periodo angioino, e una di nuova costruzione a pianta quadrata. Tale ipotesi risulta supportata dalla relazione dell'ingegnere che si occupò dell'intero progetto delle torri sulle coste d'Amalfi, Jacopo Lentier, e riportata nella provvisione dell'Università della Cava del gennaio 1565 [Santoro 2012]. Negli anni del *Grand Tour* diversi furono i personaggi che attraversarono questi territori e che rimasero affascinati dalle bellezze del paesaggio costiero salernitano.

Una delle prime rappresentazioni della torre di Cetara risale intorno al 1818, anno in cui fu realizzata la litografia *Cetara, a village near Salerno in the Kingdom of Naples* di Hullmandel, inserita nell'opera a stampa *Twenty four views of Italy drawn from nature, and engraved upon stone* pubblicata a Londra [Perone 2012]: la torre a doppia altezza costituisce l'elemento centrale della litografia e in evidenza vi è la presenza di un pontile che collega il torrino laterale con la strada (fig. 3).

---

<sup>5</sup>Napoli, Biblioteca Nazionale di Napoli, *Principato Citra*, XII D 100.



2: N. A. Stigliola, M. Cartaro, *Principato Citra*, 1613, (Ministero per i Beni Culturali e Ambientali 1994).

A pochi anni di distanza (1822), in circostanze differenti, con un mare in tempesta, viene riprodotta la stessa torre con una conformazione del tutto invariata, *La torre di Cetara* dipinta da Rebell, un olio su tela conservato presso una collezione privata di Cava de' Tirreni [Bignardi, Squizzato 2012].

Un punto di vista differente della torre ci viene invece offerto dal disegno dell'artista Harding, inciso successivamente dallo Jeavons con il titolo *Cetara Bay of Salerno* e pubblicato nel secondo volume *The Tourist in Italy* di Thomas Roscoe (1832) [Bignardi, Squizzato 2012]. In tale rappresentazione, la torre si presenta ancora integra e priva di crolli parziali rilevati, invece, all'interno dell'importante raccolta di litografie di Billmark, del 1835, [Fino 1995]: la particolare vista della torre permette di scorgere una porzione del centro urbano delimitato dalla Chiesa di San Giovanni (fig. 4), rappresentazione che verrà ripresa dal V. Cte. De Menon nella litografia *Cithara. Côte d'Amalfi* [Fino 1995].

Nel 1866 la torre di Cetara fu inclusa nell'elenco delle torri non considerate più come fortificazioni a seguito del decreto di Vittorio Emanuele II e quindi soggetta a compravendita. Nel 1877 Arthur Newbery realizzò due acquarelli, la *Torre di Cetara* e il *Borgo di Cetara* inseriti nelle raccolte dal titolo *Principato/Citeriore/1877* [Perone 2012] dove il manufatto si presenta ancora privo delle superfetazioni che lo caratterizzeranno negli anni a venire.



SARA MORENA, SIMONA TALENTI



3: Charles Joseph Hullmandel, *Cetara, a village near Salerno in the Kingdom of Naples*, 1818, litografia (Bignardi, Squizzato 2012).

4: K. Johann Billmark, *Cetara*, 1835, litografia (Perone 2012).

L'acquisto da parte dei privati verso la fine dell'800, infatti, comportò una serie di modifiche strutturali della stessa al fine di adeguarla ad abitazione. Dall'immagine di Fitzgerald (1904) e di Doelker (1906)<sup>6</sup>, infatti, si può notare come la torre abbia subito delle sopraelevazioni (fig. 5), in parte visibili anche nella xilografia di Escher del 1934. L'artista olandese, durante il suo soggiorno in costiera amalfitana, aveva infatti ritratto la torre che appare come sfondo al litorale marino. Intorno agli anni '90 divenne proprietà del Comune e nel 2011 si completarono i restauri della torre ospitante un Museo Civico.

## Conclusioni

La presenza nella città di Salerno di una difesa da mare predominante rispetto a quella da terra è ben comprensibile dalle varie fonti iconografiche analizzate, dove la veduta da mare mostrava l'esistenza di torri lungo tutto il litorale marino già a partire dal 1400, in contrasto con la posizione predominante del Castello Arechi che proteggeva le spalle della città. Sistema difensivo che, come si è visto, ha subito una continua evoluzione fino a diventare un'articolata rete di sguardi, conseguenza di oculati studi da parte di personale tecnico della corte. Una simile strategia si può comprendere solo se si analizza il territorio nel suo insieme, spostando la visione dell'osservatore in alto e analizzandole cartografie del tempo. Le coste frastagliate del territorio amalfitano, infatti, rendevano difficoltoso il controllo degli attacchi nemici se non attraverso una mutua segnalazione tra torri concatenate visivamente tra loro. Le caratteristiche orografiche del territorio e la grande eterogeneità della costa, al tempo stesso, hanno reso inevitabile la particolarizzazione di ogni torre, restituendo edifici uno diverso dall'altro. Nel caso della torre di Cetara, le difficoltà emerse riguardano principalmente l'assenza di documentazione grafica relativa alla torre costiera per i primi anni, dove le informazioni relative alla sua conformazione derivano prevalentemente da fonti scritte. A causa probabilmente dell'impervia collocazione che per anni ha reso questo manufatto prevalentemente una meta di passaggio

<sup>6</sup> Salerno, *Cetara*, collezione Villa Guariglia.



5: Richard Doelker, *Cetara*, 1926, disegno a matita (Bignardi, Squizzato 2012).

difficile da raggiungere, è solo a partire dai primi anni dell'800 che vengono prodotti documenti iconografici. Al di là dell'indubbio valore artistico che caratterizza tali rappresentazioni, le fonti iconografiche rinvenute si sono mostrate di sostanziale importanza per studiare non solo le caratteristiche urbane e paesaggistiche del territorio, ma anche per completare e comprendere in maniera più diretta quanto spesso riportato da fonti scritte.

### Bibliografia

- BIGNARDI, M., SQUIZZATO, S. (2012). *Cetara nuovi avvistamenti: segni dell'identità culturale e del territorio*, Fisciano, Edizioni Gutenberg.
- DE SETA C. (1994). *L'immagine di Salerno dal sincretismo simbolico alla frantumazione per parti*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali Soprintendenza B.A.A.S. di Salerno e Avellino, Napoli, Fausto Fiorentino, pp. 21-22.
- D'ARIENZO, V. (1989). *Le Torri costiere fra Salerno ed Agropoli nel progetto del Viceré Don Parafan De Ribera*, in «Rassegna storica salernitana», n. 12, pp.315-331.
- FINO, L. (1995). *La Costa d'Amalfi e il Golfo di Salerno*, Napoli, Grimaldi & C. Editori.
- MORENA, S., TALENTI, S. (2019). *Virtual tour through the towers of the defensive system in the province of Salerno*, in «Disegnarecon», vol. XII, n. 23, pp. 5.1-5.8.
- PASANINI, O. (1926). *Costruzione generale delle torri marittime ordinata dalla R. Corte di Napoli nel sec.XVI*, in *Studi di storia napoletana in onore di Michelangelo Schipa*, Napoli, I.T.E.A., p. 436.



SARA MORENA, SIMONA TALENTI

- PERONE, M. (1990). *Un contributo inedito alla cartografia di Salerno*, in *Scritti di Storia dell'Arte per il settantesimo dell'associazione napoletana per i monumenti e il paesaggio*, Napoli, Arte Tipografica, pp. 53-58.
- PERONE, M. (1994). *La raffigurazione della Città in tra momenti della sua storia*, in *Tra il Castello e il mare. L'immagine di Salerno capoluogo del Principato*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali Soprintendenza B.A.A.A.S. di Salerno e Avellino, Napoli, Fausto Fiorentino, pp. 23-26.
- PERONE, M. (2012). *A difesa del territorio costiero salernitano in età Moderna. Realtà e immagini delle Torri marittime*, in *Le torri costiere della Provincia di Salerno: paesaggio, storia e conservazione*, a cura di L. Santoro, Salerno, Paparo edizioni, pp. 398-489.
- RUSSO, F. (2009). *Le torri costiere del regno di Napoli. La frontiera marittima e le incursioni corsare tra il XVI ed il XIX secolo*, Napoli, Edizioni Scientifiche e Artistiche.
- SANTORO, L. (1970). *Tipologia ed evoluzione dell'architettura militare campana*, in «Archivio storico per le provincie napoletane. Napoli, società Napoletana di Storia Patria», pp. 65-128.
- SANTORO, L. (2012). *Le torri costiere della Provincia di Salerno: paesaggio, storia e conservazione*, Salerno, Paparo edizioni, pp. 1-395.
- VILLANI, P. (1979). *Salerno nell'età borbonica*, in *Profilo storico di una città meridionale: Salerno*, Salerno, Pietro Laveglia Editore, pp. 129-149.

### Fonti archivistiche

- Napoli, Biblioteca Nazionale di Napoli, *Principato Citra*, XII D 100.
- Roma, Biblioteca Statale Angelica, *Salerno*, Bancone Stampe, N.S. 56-55.
- Salerno, Biblioteca Provinciale di Salerno, *Salerno assediata da Francesi*, 4-1-2.
- Salerno, Biblioteca Provinciale di Salerno, *Il Regno di Napoli in prospettiva diviso in dodici provincie*, 4-3-1.
- Salerno, Biblioteca Provinciale di Salerno, *La città di Salerno capitale del Principato Citeriore nel Regno di Napoli*, III-52-A-20.
- Salerno, *Cetara*, collezione Villa Guariglia.

## *Un castello dimenticato: forte Gonzaga a Messina (XVI-XXI secolo)* *A forgotten castle: fortress Gonzaga in Messina (16th-21th century)*

**FRANCESCA PASSALACQUA**

Università di Messina

### **Abstract**

*Castel Gonzaga era stato progettato quale baluardo difensivo della città siciliana del XVI secolo. L'iconografia urbana lo rappresenta su una delle emergenze collinari che incastonano la città tra i monti e il porto. Le rare notizie sulla sua fondazione ed evoluzione nel corso dei secoli hanno pressoché lasciato nell'oblio la fortezza, che ha rischiato di essere demolita dopo l'Unità d'Italia. Ricerche più approfondite e un rilievo che disveli il raffinato disegno sono la base per una conoscenza ancora in divenire che, emarginata dal contesto urbano, ha salvaguardato la sua identità.*

*Castle Gonzaga was designed as a defensive bulwark of the Sicilian city of the 16<sup>th</sup> century. Since the urban iconography represents it on one of the hilly emergencies that set the city between the mountains and the harbour. The rare documents on its foundation and evolution over the centuries have left the fortress in oblivion, which risked being demolished after the unification of Italy. Detailed documentary researches and with an updated survey that reveals its refined design represent the basis for a deeper knowledge which has safeguarded its identity.*

### **Keywords**

Architettura fortificata, Castelli, Sicilia.

*Fortified architecture, Castles, Sicily.*

### **Introduzione**

Le vicende di Castel Gonzaga, dalla sua fondazione sino ai nostri giorni, si intrecciano con la storia della Sicilia. Parte integrante del cinquecentesco grande progetto di difesa voluto da Carlo V per il controllo del Mediterraneo, la fortezza, insieme al cosiddetto Castellaccio (secondo baluardo di difesa extraurbano), avrebbe dovuto sorvegliare dall'alto la città di Messina, racchiusa da una nuova cinta muraria. Il castello, collocato in posizione sopraelevata rispetto alla città, è rappresentato nelle iconiche vedute prospettiche a volo d'uccello e nelle planimetrie urbane e territoriali, ai margini dei fogli, e mostra la sua superiorità altimetrica e, allo stesso tempo, la necessaria distanza di 'controllo' dalla città, affacciata sullo Stretto e aperta verso il porto, ma anche baluardo di difesa verso il territorio retrostante.

Nel corso dei secoli, tuttavia, la fortezza è stata attaccata con facilità, mostrando debolezze proprio nelle scelte progettuali, prima fra tutte quella della sua edificazione molto al di fuori dell'agglomerato urbano. Salda però alle sue fondamenta ha resistito al tempo e ai disastri tellurici degli ultimi secoli, mostrando quasi un altezzoso distacco attraverso la sua speciale supremazia territoriale.

## 1. Un castello a difesa della città (XVI secolo)

La storia urbana di Messina era stata oggetto di una importante rimodulazione negli anni Trenta del Cinquecento allorché Ferrante Gonzaga (1503-1557), viceré di Sicilia dal 1535, avviava un progetto per la difesa territoriale contro i turchi per l'intera isola. Malgrado fossero già iniziati alcuni lavori per il rafforzamento difensivo, era necessario ripensare a un generale sistema che potesse garantire il massimo controllo sulla città, con peculiarità strategiche di prim'ordine.

Il nuovo riassetto cittadino prendeva le mosse da una necessaria espansione urbana e «l'anno 1537, governando la Sicilia D. Ferrante Gonzaga, questi volle ingrandire il circuito della città fortificandola di nuove mura, in ché seguì con rovina di molte pregiate fabbriche, chiese e monasteri che attorno e fuori di essa si ritrovavano. D'ordine dello stesso imperatore si eresse la fortezza del Santissimo Salvatore su la punta del porto unendola al torrione. Trasportando da quel sito l'antico monastero archimandritale dei Basiliani in altro più comodo ed ameno nella spiaggia peloritana. Come pure nel tempo istesso altra fortezza si fabbricò detta Gonzaga, che dal viceré prese il nome. Viene al presente fortificata la città da tredici baluardi [...] questo è il circuito murato di Messina che riguarda i tre lati della città, cioè di tramontana, occidente e mezzogiorno» [Gallo 1877, I, 91].

L'antica fortificazione perimetrale urbana avviata in età normanna veniva trasformata e ammodernata in una gigantesca macchina da artiglieria, così come era stato previsto per le città più rilevanti del Regno.

La storiografia assegna ad Antonio Ferramolino da Bergamo (XVI secolo), il ruolo di principale protagonista del piano di fortificazione cittadino. Giunto da Napoli nell'isola nel 1533, la sua permanenza in Sicilia era stata breve e saltuaria, impegnato nelle attività militari in tutto il Mediterraneo [Garofalo-Vesco 2016, 112]. L'ingegnere bergamasco è probabilmente l'iniziatore del complesso rinnovamento cittadino, elaborato certamente dopo un'attenta analisi del sistema urbano in cui era necessario prevedere una naturale espansione urbana e un accorto sistema difensivo. Il piano di difesa includeva la definizione del sistema fortilizio – innanzitutto dell'area portuale – con il progetto di una torre intorno al cenobio basiliano del San Salvatore e, in perfetta corrispondenza, sulla parte alta della città, l'inserimento di un nuovo torrione nel medievale castello di Matagrifone [Aricò 2010, 148-153]. A completamento del sistema, la difesa extraurbana prevedeva l'ammodernamento sulle colline settentrionali del Castellaccio e il progetto di un nuovo baluardo difensivo a sud – il forte Gonzaga – collocato in modo tale da controllare la sottostante città e il suo porto, ma, contemporaneamente, guardare verso il territorio collinare retrostante, tra la costa ionica e quella tirrenica.

La scelta del luogo e il disegno del fortilizio erano pertanto la perfetta conclusione di un programma difensivo complesso: un poligono a sei salienti, a 160 metri di altezza dal mare, rispondente alle nuove istanze di difesa territoriale in profondità [Favarò 2009, 38]. La fortezza, che prende il nome dal viceré mantovano, fu, probabilmente, voluta fortemente dal governante: «la disegnò e fece fare il signor Don Ferrante di Gonzaga, non solo generosissimo Capitano, ma anchor bene intendente et molto giudicioso delle Fortificazioni, il quale essendo io a Messina si degnò darmi conto di detta fortezza menandomi con se sopra l'opera» [Volpicella 1876-77, 149; Brunetti 2006, 152]. Con queste parole Mario Galeota, autore di un trattato sulle fortificazioni<sup>1</sup>, esaltava le qualità del Gonzaga, abile capitano e conoscitore delle strutture difensive di nuova generazione.

---

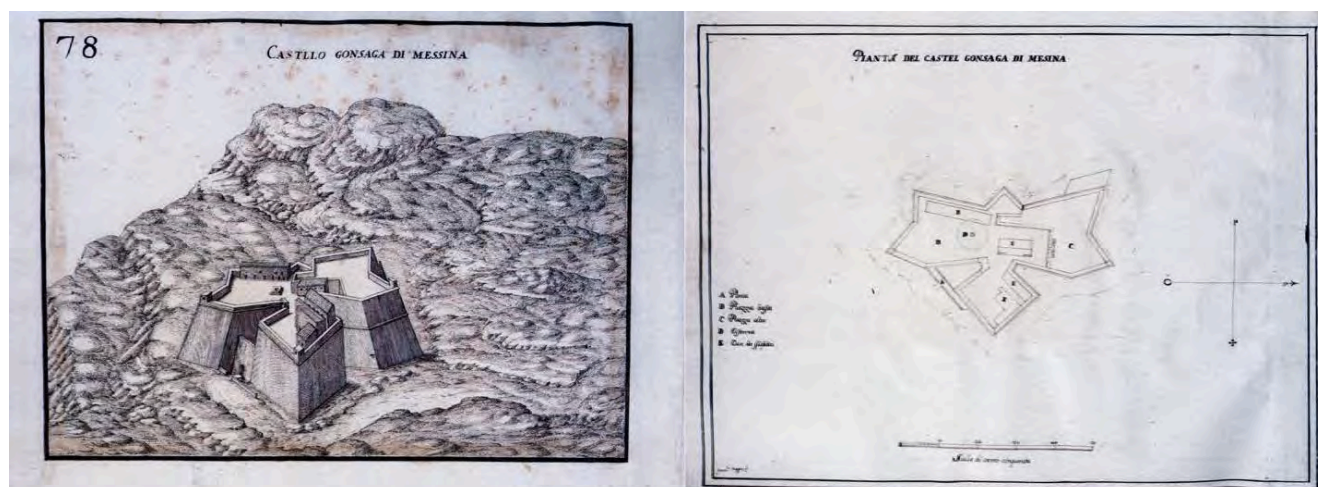
<sup>1</sup> Napoli, Biblioteca Nazionale, XII D 14, Cap. LXXXIX, Mario Galeota, *Il Trattato delle Fortificazioni* (sec. XVI).



1: Messina, Castel Gonzaga; Napoli, Castel Sant'Elmo (google maps).

Tanto da fare immaginare che, in assenza di indizi documentari, sia stato proprio il Gonzaga a ipotizzare il disegno del progetto del forte [Aricò 2016, 37]. Tale tesi trova sostegno anche rispetto all'interesse e alle preoccupazioni del governante riguardo la sicurezza delle coste siciliane che erano state già manifestate all'Imperatore nelle note Relazioni in cui il viceré si mostrava preoccupato per le condizioni in cui versavano le strutture difensive delle città più importanti del Regno (fig. 1) [Dufour 1999, 11-24]. Castel Sant'Elmo, manifesto della perfetta struttura da d'artiglieria sovrastante la città partenopea, e certamente ammirato dal viceré, sembra essere il riferimento più plausibile al disegno di Forte Gonzaga. La fortezza napoletana, collocata sulla montagna di San Martino, in posizione preminente su Napoli e progettato dall'ingegnere spagnolo Pedro Luis Escrivà, era stato edificato a partire dal 1537. Il suo cantiere doveva essere in grande attività nel 1541 allorquando si avviava il piano di posa del castello messinese. La sua forma, con sei bastioni triangolari, perfettamente adattabile al terreno, sarà vista come il modello perfetto della macchina da guerra [Herardo Sánchez 2000, 59]. Molte sono le assonanze tra i due baluardi: entrambi collocati in posizione preminente, probabilmente, anche Castel Gonzaga si sviluppava su una preesistenza. Lo sviluppo planimetrico è pressoché identico e mostra un perfetto adeguamento al terreno (criterio basilare di tutti i trattati di architettura militare), il cui interno è stato ricavato scavando la roccia. Composto da due livelli, presenta anch'esso in sommità una grande terrazza, vera piazza d'armi del fortilizio. Diversamente da quello napoletano, il disegno del Gonzaga si caratterizza per l'aggetto del saliente meridionale, che si protende verso la città, quasi una costruzione autonoma, che potrebbe fare ipotizzare una costruzione preesistente. Iconograficamente rappresentato in tutte le vedute della città del XVI secolo e rappresentato nei noti studi strategici degli ingegneri militari Spannocchi e Camilliani, incaricati dal governo vicereale di studiarne la difesa, sarà Francesco Negro nel 1640 a rappresentarlo più specificatamente e a rilevarne le peculiarità territoriali e costruttive (fig. 2) [Negro, Ventimiglia 1992, t. 78].

FRANCESCA PASSALACQUA



2: Francesco Negro, Castello Gonzaga (F. Negro, C.M. Ventimiglia, *Atlante di città e fortezze del Regno di Sicilia* 1640, a cura di N. Aricò, Sicania: Messina, 1992, tavola 78).

## 2. Un castello a difesa del territorio (XVII-XVIII secolo)

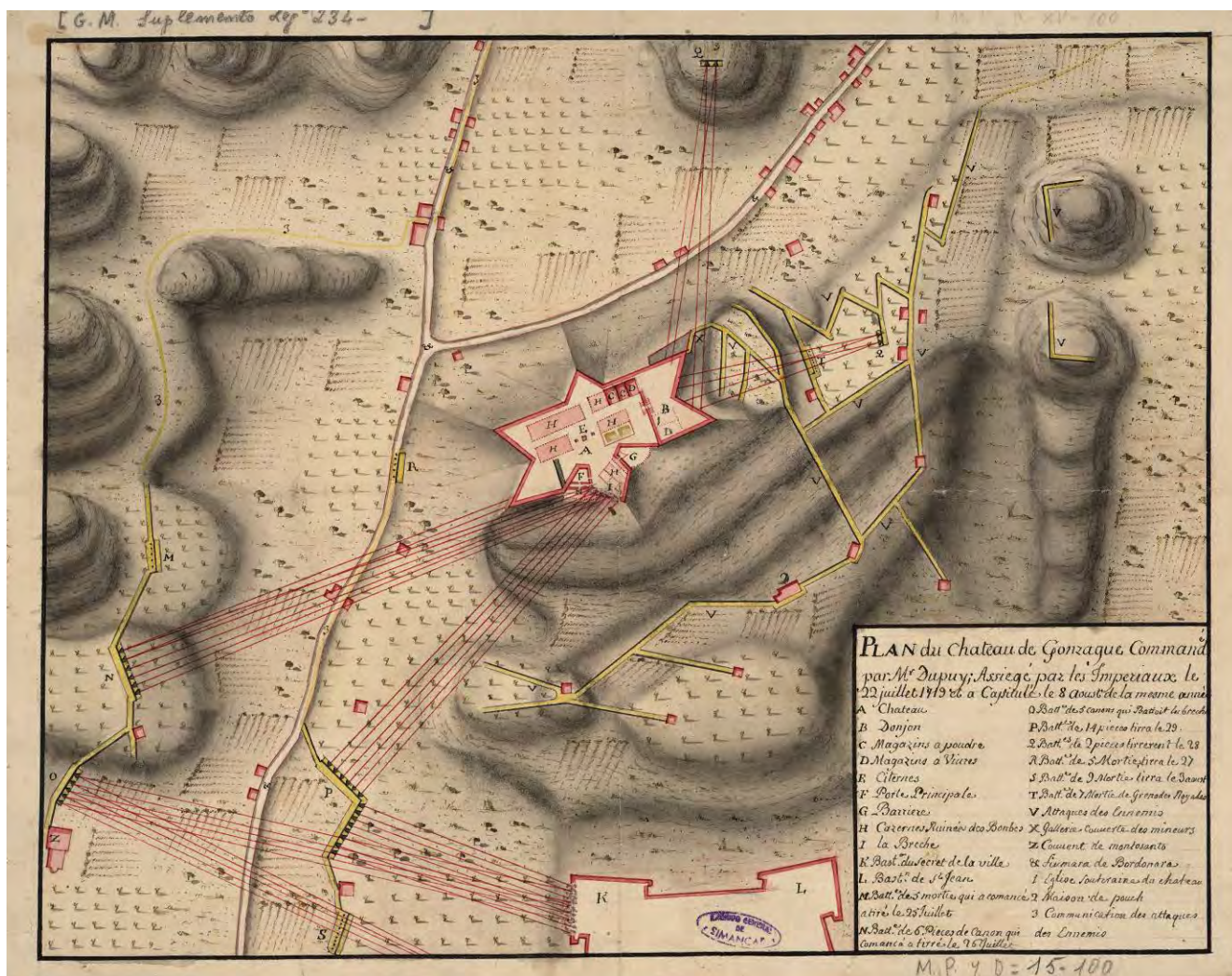
Le vicende del Forte sono legate, come accennato, alle sorti di un territorio preda di conquiste, e sono state le rivolte, le difese e spesso le rese al nemico a segnare la storia di questo luogo.

Sarà infatti l'insurrezione antispagnola degli anni Settanta del XVII secolo ad evidenziarne, nonostante la sua posizione dominante, i punti deboli, considerata la sua resa quasi immediata [Galatti 1898, 81].

La Sicilia, territorio mediterraneo sempre appetibile dalle potenze europee, nel 1713 passava dal dominio vicereale a quello piemontese-austriaco. Tuttavia, dopo pochi anni la Spagna, appoggiata dalla Francia, ne tentava la riannessione alla Corona. Il marchese De Lede, incaricato della missione, al comando di un esercito di venticinquemila uomini, sbarcava sull'isola nel 1718 e, come aveva già fatto in Sardegna, tentava la riconquista dei territori perduti [Gangi 1992, 9-25]. In questa vasta operazione militare, i punti strategici dell'attacco sono testimoniati da molti disegni – raccolti nell'Archivio Generale di Simancas – che rappresentano alcune importanti fortezze dell'isola. La città di Messina è tra i più rilevanti luoghi d'attacco. Ben sedici disegni delle fortificazioni del braccio di San Raineri mostrano infatti le fortificazioni della zona falcata sullo Stretto: il forte di San Salvatore, i progetti per l'arsenale e molti disegni della Cittadella di Carlo de Grunenbergh, in quegli anni, ancora in costruzione [Aricò 1992, 150-158].

Un secondo gruppo di disegni, invece, guarda al territorio nord-orientale, considerato strategicamente determinante per la conquista della città da terra. Una mappa geografica rappresenta l'area dello Stretto, e include l'area geografica che dalla città si spinge sino al torrente di Calatabiano, nei pressi di Catania (a sud) e Patti sul versante tirrenico (a ovest). Particolare attenzione è data a Milazzo, cittadina tirrenica, che resistette strenuamente all'attacco. Ma il disegno pone particolare evidenza al territorio costiero ionico includendo, tra gli altri, anche il castello di Sant'Alessio, il cui Maschio si aggetta su un promontorio più basso. Una particolare struttura difensiva che, per la sua conformazione orografica, era in grado di controllare gli attacchi sia dal mare che da terra [Passalacqua 2017, 119-126].





3: Plan du chateau de Ganzague commande par M. Dupuy per les Imperiaux le 22 juillet 1919 et a capitulé le 8 aoust de la mesme année (AGS, collocazione MDP, 15,100).

I nuovi scontri bellici avvengono pertanto nelle aree circostanti le città e, in quest'ottica, la strategia d'attacco si concentra su specifici fortificati. Il forte Gonzaga, probabilmente in virtù della sua ubicazione extramoenia, sarà pertanto incluso tra gli obiettivi emergenti per un attacco da terra. Un disegno, catalogato come 'Gonzaga', non incluso nel gruppo degli elaborati messinesi, quasi – non casualmente – a rimarcare la sua indipendenza dalla città, identifica la fortezza tra gli obiettivi primari dell'attacco<sup>2</sup> (fig. 3).

Scegliendo di aggredire la città dal fronte occidentale era necessario pertanto studiare una specifica strategia che vedeva il forte come un imponente sbarramento.

Il disegno pertanto manifesta la determinazione, da parte degli aggressori, di ritenerlo l'unico fortificio capace di contrastare gli attacchi da terra e questo spiegherebbe l'assenza di indicazioni specifiche alle altre fortezze a monte della città, preesistenti al fortificio – il Castellaccio e il Matagrifone – che probabilmente erano state ritenute non adeguate alla difesa, o facilmente espugnabili.

<sup>2</sup> Simancas, Archivio Generale, MDP, 15,100, Plan du chateau de Ganzague commande par M. Dupuy per les Imperiaux le 22 juillet 1919.

Il castello è posto al centro di un accurato disegno territoriale, in cui sono evidenziati i rilievi sui quali si incastona la struttura. La mappatura delle strade limitrofe e gli edifici disseminati lungo il percorso rivelano l'accurato studio per poter ipotizzare la migliore strategia d'azione.

Il fortilizio poteva essere aggredito e avrebbe potuto difendersi da un duplice attacco. Sul versante meridionale, con una doppia serie di postazioni collocate proprio sulle strade limitrofe, che avrebbero colpito l'ingresso principale e il bastione orientale ma, contemporaneamente, dallo stesso punto, si sarebbe attaccato anche il 'Segreto', bastione dell'estremo lembo occidentale delle mura cittadine. Con la stessa strategia si sarebbe altresì attaccato anche il 'Dongione' del versante nord-occidentale.

Il forte si arrese, dopo la facile conquista delle altre due fortezze di terra, il Castellaccio e il Matagrifone, e così all'esercito spagnolo non restava che espugnare la Cittadella e il Forte San Salvatore sulla zona falcata del porto [Gallo 1882, IV, 121-124].

Ma, com'è noto, il tentativo di riacquisire il territorio isolano non andò a buon fine.

Dopo quasi venti anni, gli invasori ritentarono l'impresa. Il 15 maggio del 1734 un'armata capeggiata dal marchese di Montemar sbarcava a Palermo, e, dopo la riconquista di parte dell'isola, «l'8 settembre [...] si diede senza perdita di tempo principio alle operazioni militari. La prima fortezza attaccata fu quella del Gonzaga, la quale, avendo sostenuto alcuni giorni di fuoco, nel settimo battè in resa, restando il presidio prigioniero di guerra, ed anche dopo poco videsi inalberare nelle fortezze di Castellaccio e di Matagrifone lo stendardo vittorioso del nuovo monarca» [Gallo 1882, IV, 253].

Carlo III di Borbone, nominato re delle «Due Sicilie», avviava pertanto una ricognizione dei territori, affinché il governo spagnolo tornasse a 'dominare' i territori riconquistati.

Una mappa urbana, databile alla metà del XVIII secolo, rappresenta a scala territoriale la città, attraverso un disegno che mette in evidenza esclusivamente il perimetro murario cinquecentesco con solo pochi riferimenti edilizi (i magazzini del porto franco affiancati al Palazzo reale, il castello di Matagrifone) e un dettagliato intorno territoriale (fig. 4).

L'estensore è Andrea Pignonati (1734-1790), ingegnere militare del Regno e attivo nel territorio meridionale per decenni. Incaricato di molteplici studi sul territorio, è noto, tra le varie opere, per la redazione dello *Stato presente degli antichi monumenti siciliani*, la prima di una raccolta, a suo dire, di incisioni degli edifici dell'antichità più rilevanti dell'isola.

Le sue capacità di accurato progettista insieme alla sensibilità culturale si manifestano, nel disegno della mappa cittadina, per il grande dettaglio rappresentativo della zona falcata, di cui rappresenta con dovizia di particolari la Cittadella, la lanterna montorsoliana e il forte del San Salvatore. Il territorio circostante, che corona l'intera area, è infine minuziosamente disegnato dalla costa sino alle colline circostanti, con la presenza delle strutture extraurbane, perfettamente collocate, dei forti Gonzaga e Castellaccio [Passalacqua 2020, 97-106].

### 3. Un castello contro la città (XIX secolo)

Durante il XIX secolo il forte è, suo malgrado, ancora protagonista delle travagliate vicende cittadine. Messina, risanata dopo il terremoto del 1783 che aveva travolto l'area dello Stretto, nei decenni successivi aveva avviato e in parte completato le opere di ricostruzione e risanamento, come attestano i rilievi redatti dagli austriaci negli anni Venti, in cui si evincono le trasformazioni più rilevanti previste dal piano di ricostruzione<sup>3</sup>, oltre che il rilievo aggiornato

---

<sup>3</sup> Vienna, Archivio Militare, KAV, E. Wengersky, *Stadt Messina*, 1823.



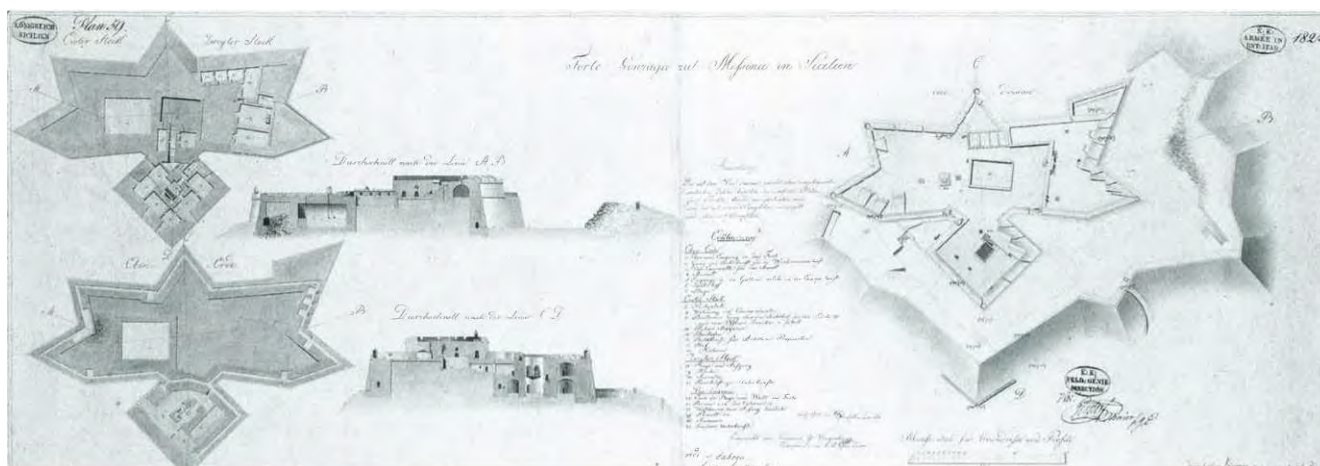


4: Andrea Pignonati, *Topografia del Porto, Fortezze, Colline e Torrenti della città di Messina*, 98,5x57,5cm, Napoli, Archivio di Stato (L. Dufour, *Atlante storico della Sicilia*, Palermo, Arnoldo Lombardi Editore, 1992).

di tutti i fortilizi cittadini. Il Gongaza<sup>4</sup>, pertanto, come la Cittadella, e il Castellaccio sono dettagliatamente rappresentati con piante e sezioni (fig. 5). Ma la rivoluzione contro il governo borbonico e la controffensiva spagnola riportarono la città in un clima di devastazione, e anche se gli insorti avevano occupato tutte le fortezze cittadine, «il 3 settembre, di buona mattina cominciò ferocissimo il bombardamento dalla Cittadella contro la città e i fortilizi, che però gagliardamente rispondevano al fuoco» [Gallo, 1939, 53].

<sup>4</sup> Vienna, Archivio Militare, KAV, E. Wengersky, *Forte Gonzaga zu Messina in Sicilien*, 1823.

FRANCESCA PASSALACQUA



5: E. Wengersky, Forte Gonzaga zu Messina in Sicilien, 1823, 120x42,5 cm, KAV, Archivio Militare Vienna (L. Dufour, *Atlante storico della Sicilia*, Palermo Arnaldo Lombardi Editore, 1992).

La Sicilia tornò ai Borbone e il Castel Gonzaga viene ricordato dai viaggiatori stranieri quale baluardo che aveva resistito agli attacchi vicereali.

«Castel Gonzaga, built by the Viceroy Ferdinand Gonzaga in 1540, and commanding a most extensive and magnificent prospect. During the revolution of 1848 it was held by the insurgents, and committed much injury on the citadel and Bastion of Don Blasco, manifest proofs of which are still apparent» [Dennis 1864, 474].

Con queste parole, George Dennis esaltava la posizione privilegiata del fortilizio, incontrastato protagonista della scena cittadina.

Tuttavia, diversamente dalla visione dei viaggiatori stranieri come Dennis, suggestionati dalla presenza del paesaggio mediterraneo e dei notevoli monumenti cittadini, la volontà della cittadinanza sin dalla rivolta antispagnola ma, ancor più prepotentemente negli anni del Risorgimento, era quella di cancellare un passato di repressione e, pertanto, demolire quanti più baluardi echeggiassero la presenza del governo 'straniero' in città. Il popolo chiedeva a gran voce la demolizione della Cittadella e delle mura cittadine, affinché si cancellassero le tracce del passato, con l'obiettivo concreto di avviare un programma di rinnovamento ed espansione della città, ispirandosi alle moderne città europee [Todesco 2013, 211].

Giacomo Fiore, architetto comunale incaricato di redigere un nuovo piano urbano, con numerosi 'opuscoli' immaginava di rinnovare la città con interventi che potessero migliorarne la funzionalità e i servizi, abbellirla attraverso l'incremento del verde pubblico ed avviarne l'ampliamento. Tra le opere descritte vi era proprio la creazione di un villaggio, intitolato a Garibaldi: un nuovo «Villaggetto, da crearsi fra noi, e proponiamo che sorga in cima al Monte *pisello*, che offre tutte le amenità di Posillipo, le bellezze di Capo-di-Monte, ed ivi il proponghiamo non solo per la sua romantica postura; ma per essere quello il luogo che faceva terribile dal 1540 la Fortezza del Gonzaga, così ostile e minacciosa coi suoi baluardi alla sotto posta Città: di cui egregiamente disse il concittadino Padre Gavazzi, che altro non vedea in quei baluardi, che con tanti brutti Crovati apposta direttamente contro il popolo [...] Un tal Villaggio sarebbe acconcio alle deliziose villeggiature in primavera, pel verde orizzonte ch'il circonda, e le soavi brezze che vi spirano, come pure perché ricco di caccia, e negli ozi autunnali poi per essere tutto intorno coronato di copiosi ulivi, e di ridentissime vigne. Essa località giudichiamo dovere essere fabbricata come per incanto, attesa la forte ricerca che si sente per Casini, e pel vantaggio che s'offre nel momento, di avere lì pronta la pietra della

demolizione; con un tal mezzo non solo si toglie una Fortezza di danno al Paese; ma si offre immediatamente un grande sorgente di travaglio, ai fabbricatori, ai falegnami, e ai pittori» [Fiore 1860, 14-15].

Al di là delle bellezze paesaggistiche del luogo e della celebrazione dell'eroe nazionale, il Fiore, dunque, riteneva che la costruzione di un nuovo villaggio abitato sui luoghi – e mercè la demolizione – del fortilizio avrebbe costituito una fonte di lavoro necessaria per la rinascita della città [Passalacqua 2013, 26].

## Conclusioni

Il forte – invece – non è mai stato demolito, e resiste ancor oggi malgrado (o forse fortunatamente) nulla, o quasi, sia stato fatto per la sua 'conservazione'. In uso all'esercito italiano sino agli anni Settanta, è stato dato in concessione alla città di Messina per un utilizzo di pubblica utilità.

Necessari interventi di consolidamento per cedimenti strutturali hanno comportato la realizzazione di speronature di calcestruzzo per l'intero fronte ovest e un intervento di ripristino per lesioni allo sperone meridionale (di cui in un primo momento si ipotizzava la demolizione)<sup>5</sup>. Non investito di nessuna destinazione d'uso, è stato per decenni soltanto appannaggio di vandali e del degrado.

L'auspicio del soprintendente Paolo Paolini negli anni Ottanta del Novecento affinché la struttura, dopo i necessari lavori di consolidamento e ripristino potesse essere finalizzata all'utilizzo di 'Centro Internazionale di Documentazione Sismica' (Museo dei Terremoti) o in subordine 'Museo delle Armi dell'Epopea Risorgimentale', potrebbe ancora essere considerata una auspicabile finalità di recupero.

## Bibliografia

- ARICÒ, N. (1992). *Sicilia: ragioni storiche della presenza*, in *Il progetto del disegno*, a cura di I. Principe, Reggio Calabria, Casa del Libro, pp. 145-188.
- ARICÒ, N. (2015). *Atlanti di un Regno: la Sicilia nei secoli XVI e XVII*, in *Progettare la difesa, rappresentare il territorio*, a cura di F. Martorano, Reggio Calabria, Edizioni centro stampa d'Ateneo, pp. 271-293.
- ARICÒ, N. (2016). *La fondazione di Carlentini nella Sicilia di Juan de Vega*, Firenze, Olschki.
- ARICÒ, N. (2010). *Il ritratto di Messina nel 1554*, in *I Punti di vista e le vedute di Città. Secoli XIII-XVI*, a cura di U. Soragni, T. Colletta, Roma, Edizioni Kappa, pp. 139-159.
- BRUNETTI, O. (2006). *A difesa dell'Impero. Pratica architettonica e dibattito teorico nel vicereame di Napoli nel Cinquecento*, Galatina, Congedo.
- DENNIS, G. (1864). *A Handbook for travellers in Sicily*, London, John Murray.
- DUFOUR, L. (1992). *Atlante storico della Sicilia*, Palermo, Arnaldo Lombardi Editore.
- DUFOUR, L. (1999). *Città e fortificazioni in Sicilia nell'età di Carlo V*, in *Vincenzo degli Azani da Pavia e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V*, a cura di T. Viscuso, Siracusa, Ediprint, pp. 11-24.
- FAVARÒ, V. (2009). *La modernizzazione militare nella Sicilia di Filippo II*, in «Mediterranea. Ricerche storiche», n. 10.
- IORE, G. (1860). *Di talune opere da costruirsi tra noi in questi primi tempi di Risorgimento italiano: pensieri dell'architetto Giacomo Fiore*, Messina, Stamperia A. D'Amico Arena.
- GALATTI, G. (1898). *La rivoluzione e l'assedio di Messina: 1674-1678*, in *Il pensiero di Messina*, Messina, Tipografia Economica, p. 81.
- GALLO, C.D., OLIVA, G. (1877-1893). *Gli annali della città di Messina*, 6 voll., Messina, Tip. Filomena.
- GAROFALO E., VESCO, M. (2016). *Antonio da Ferramolino da Bergamo, un ingegnere militare nel Mediterraneo di Carlo V*, in *Defensive Architecture of the Mediterranean. XV to XVIII centuries*, a cura di G. Verdiani, Firenze, DIDA Press, vol. III, pp. 111-118.

<sup>5</sup> Messina, Archivio Soprintendenza dei Beni culturali, Corda 51.1, *Forte Gonzaga (1958-1988), Progetti di consolidamento e restauro: installazione di un ripetitore*.



FRANCESCA PASSALACQUA

- GONZAGA, F. (1896). *Relazione delle cose di Sicilia fatta da D. Ferrante Gonzaga all'imperatore Carlo V 1546*, in *Documenti per servire alla storia di Sicilia*, a cura di F.C. Carreri, Palermo, Tipografia Lo Statuto, pp. 5-27.
- NEGRO, F., VENTIMIGLIA, C.M. (1992). *Atlante di città e fortezze del Regno di Sicilia 1640*, Messina, Sicania.
- PASSALACQUA, F. (2013). *Gli "Opuscoli" di Giacomo Fiore. Prodomi del primo piano regolatore per Messina*, in «Lexicon», n. 17, pp. 25-32.
- PASSALACQUA, F. (2017). *Il castello di Sant'Alessio: una particolare struttura difensiva in Sicilia orientale*, in *Defensive Architecture of the Mediterranean. XV to XVIII centuries*, a cura di V. Echarri Iribarren, Alicante, Editorial Publicacions Universitat d'Alacant, vol. V, pp. 119-126.
- PASSALACQUA, F. (2020). *L' Antichità di Sicilia di Andrea Pigonati*, in *L'antichità del Regno. Archeologia, tutela e restauri nel Mezzogiorno preunitario*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Reggio Calabria 26-29 aprile 2017, a cura di C. Malacrino, A. Quattrocchi, R. Di Cesare, Reggio Calabria, Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria, pp. 97-106.
- TODESCO, F. (2013). *Messina e la sua cinta murata dopo l'Unità d'Italia*, in «Storia Urbana», Anno XXXV, n. 136/137, pp. 197-223.
- VOLPICELLA, S. (1876-77). *Mario Galeota letterato napoletano del secolo XVI*, in «Atti della reale accademia di archeologia, lettere e belle arti», 8 II, p. 149.

### Fonti archivistiche

Napoli, Biblioteca Nazionale, XII D 14, Cap. LXXXIX, Mario Galeota, *Il Trattato delle Fortificazioni (sec. XVI)*.  
Messina, Archivio Soprintendenza dei Beni culturali, Corda 51.1, *Forte Gonzaga (1958-1988), Progetti di consolidamento e restauro: installazione di un ripetitore*.

## *The fortifications of Sibiu through historical images*

**ANDA-LUCIA SPÂNU**

The Institute of Social Sciences and Humanities Sibiu

### **Abstract**

*The fortifications of Sibiu were built in stages, over centuries, as a result of the demographic, economic and political development of the town. In the nineteenth century, already losing the defensive role, they were gradually demolished for reasons of circulation or urban development. But, part of the lost appearance of the town can be recovered using urban views. This paper is a plea for the use of historical images of towns in historical research, so that art becomes historical document.*

### **Keywords**

Fortifications, historical images, urban views.

### **Introduction**

Much has been written about Sibiu at different times. Saxons, Romanians, Hungarians, or foreigners who lived here for a while, or who only visited the city, they all wrote about the impressive walls of the old and beautiful Sibiu.

Nowadays, any research regarding the evolution of Sibiu's fortifications should start with the study of older drawn, painted or engraved representations of the town.

Part of its lost appearance – demolished monuments due to the growth and extension of the town, its economic development – can be recovered and the interventions on its urban portrait can be reconstructed using general or partial urban views.

### **1. Historical Center of Sibiu - the town of the Three Squares**

From an urban point of view, Sibiu preserves a strong medieval imprint, having a free, organic composition, with winding routes of the streets that generate aspects of great expressiveness. The long evolution in time of the ensemble, the adaptation to the uneven terrain and to the pre-existing routes of some commercial roads that intersected here, the western neighborhood of a swampy land, rehabilitated and progressively included in the town perimeter, are some of the parameters that guided this type of development [Topografia 1999, 21].

The old town of Sibiu, an important ensemble of medieval architecture in the Central European context, considered by specialists as being of a refined spatial solution, as few European cities have, is in fact the most valuable architectural reservation in Romania, in terms of size and volume built and, especially, in terms of richness and complexity of urban solutions and elements of architectural detail preserved to date [Avram-Bucur 1993, 68-69].

Its central urban ensemble was and still is made of three squares, Huet Square, Lesser Square and Grand Square, which are representative of Sibiu, and have become an emblem. This ensemble offers an original succession of architectural styles, starting with the Romanesque and ending with the Classicism [Curinschi-Vorona 1996, 84-85]. At the same time, it indicates the stages of the town's evolution, marking the place of its first three fortified enclosures.

The historical centre of Sibiu is unique, due to the articulation of the three spaces through multiple connections and passages, sometimes practiced on the ground floor of some defense towers, this coherent ensemble without right angles, housed the most important community buildings. The homes of the patricians were also grouped in these markets or in the immediate vicinity, giving this central nucleus even more consistency [Topografia 1999, 21-22].

Huet Square was formed on the route of the first fortified enclosure of Sibiu, the buildings being erected along the first walls, after the fortification lost its practical role [Topografia 1999, 99].

As today, the square was dominated by the tower of the evangelical church, highlighted by low fortifications, apparently made up of palisades and towers. Among the fortification towers of this precinct, the Stairs Tower is still preserved, near the parish house. The Priests' Tower was demolished in 1898, and from a third, the foundations were found during excavations for the town's sewers [Documente 1964]. Nowadays the square is surrounded by houses with deep cellars, where you can still see the traces of the old defense wall.

Its initial role as a church-fortress, then also as a cemetery, changed in the sense that the square also received commercial functions, where the sheep fair was held until the eighteenth century.

The Lesser Square served from its establishment until the twentieth century as a commercial market of the locality, destined in the Middle Ages for the sale of handicraft products. This role is also reflected in the architecture of the market, determined by functional and topographical considerations. It is located inside the second belt of fortifications of the town [Topografia 1999, 104]. The enclosure wall – in the north, east and south of the square – was caught between the buildings when the town, in its development, overtook it [Curinschi-Vorona 1996, 231]. Between Huet Square and the Lesser Square were initially two rows of houses, brought later under common roofs, with small inner courtyards. As early as the second half of the fourteenth century, commercial halls were built, of which only the Butchers' Hall (House of Arts) was preserved.

Towards the middle of the fifteenth century, a tunnel was built on the north side between the Lower Town and the Upper Town, which passed through the middle of the square, close to the current Council Tower. A whole row of houses was then built above this tunnel, the square being divided in two. Buildings belonging to the guilds were erected on the north and east sides. The craftsmen of the different epochs tried to give a unitary aspect to the square, by executing a portico on the ground floor of all the buildings [Documente 1964]. Due to the role of the town's commercial center, the need to increase the depth of the rooms on the ground floor of the houses later appeared, which led to the closing of the porticos [Curinschi-Vorona 1996, 283].

In the south-east, the square received its current appearance only in the eighteenth century, when, on the site of the Tailor's Guild House – built, like the Shoemaker's GUILD House, in 1466 –, between the Lesser Square and the Grand Square, the Roman Catholic church and its parish house (1726-1733) were built [Topografia 1999, 105]. In 1851, the row of buildings from the fifteenth century and the tunnel were demolished, building the passage that is still preserved today [Documente 1964].

In the northwest, on the place where once stood a defense tower of the second enclosure, now there is the first cast iron bridge in Romania, built after the demolition of the houses that stretched close to The Council Tower. The square preserves, with few modifications, the appearance from the fifteenth and sixteenth centuries, all the buildings being historical

monuments, distinguishing both the fortification elements, the public buildings or the houses [Topografia 1999, 105]. The most representative monuments of the square are The Council Tower and The Butchers' Hall [Documente 1964].

Having a commercial role from the beginning, weekly and annual fairs were held here, with an emphasis on the marketing of handicrafts. However, vegetables, fish, fruit and bread could also be bought near the halls. The Lesser Square had, at the beginning, some administrative importance, the Town Hall existing here until 1549, from 1470, when the councilor Thomas Gulden donated his house to the town for this purpose.

The Grand Square, born as a connecting element between the four main streets of The Upper Town, has developed as a representative or festive market [Documente 1964].

Initially, it was oriented towards the second fortification belt, so that the dominions of the fortress at the end of the thirteenth century, the tower of the evangelical church and The Council Tower, were at the same time the dominants of the square, a situation that changed only after the construction of the Roman Catholic church and Bank building.

The Grand Square keeps, with little modifications, the original plan. On the south and east sides are preserved the old buildings, dating from the fifteenth century. The northern side was formed by the building of the Tailors Guild and other medieval houses, those of the former Jesuit church and its Seminary (today a parish house). In the first years of the twentieth century, the building of the Land Credit Bank was erected, through the construction of which the current Samuel von Brukenthal Street was formed. On the west side, on the place of two houses, with arches on the ground floor, the Brukenthal Palace was already built in 1778-1788 [Documente 1964; Topografia 1999, 118-119].

Built to complete all the central markets, the Grand Square was practically the vital center of Sibiu. During the Middle Ages, the most important events related to the daily life of the town took place in the square. Here were held public gatherings, popular celebrations and festive meals, theatrical performances, but also military parades.

In addition to the commercial role, of the grain market and of the place of fairs and carnivals, the Grand Square also had a political importance, here being the residence of the Commis and the headquarters of the Mint and of the Guard.

## 2. Fortifications system of Sibiu

The first precinct was built at the end of the twelfth century, around the already existing parochial church and had at least two towers of defense [Avram 1978, 170; Avram 2001].

Later, the north-eastern extended fortifications were amplified. The line of the new precinct is irregular, with a larger eastern prolongation [Avram 2001], including the Lesser Square, thus forming the second belt of the town [Avram 1978, 170]. After the Tartars invasion in 1241-1242, the fortifications had been amplified and strengthened. Several lines of intermediate fortifications located in the direction of the level curves towards the base of the slope between the two platforms on which The Upper Town and The Lower Town developed, determined the evolution of the plot in the area [Topografia 1999, 22]. Starting with the second half of the fourteenth century, the walls of Sibiu were amplified, with the complete strengthening of The Upper Town by the end of the century. They generally followed the slope of the land, excepting the south-western side, marking the perimeter of the today's existing streets [Topografia 1999, 30; Avram 2001].

At the same time, work had begun on fortifying The Lower Town. In the first third of the fifteenth century, these constructions were completed, with a series of improvements in the second half of the century. In about the first quarter of the fifteenth century, the wall precincts



1: Stephan Welzer, *Hermanstadt Città and Veduta da Ponente della città di Hermannstadt*, in Giovanni Morando Visconti, *Mappa della Transilvania*, 1699.

of the town Sibiu, consisting at the time of two belts of fortifications still used (the third and the fourth, the first two having lost their practical task) was definitive. The fortifications were strengthened with towers of defense, the most important being, for sure, the towers of the gates Cisnădiei, Sării, Gușteriței, Ocnei and Turnului.

At that time, Sibiu presented itself as an entirely fortified town, managing to successfully oppose the four Turkish sieges in only ten years. The Turkish incursions in Transylvania





2: Adam Ludwig Wirsing, *Vue de Hermannstadt Ville Capitale de Transilvanie*, 1787.

showed the need to improve the quality of the fortifications, the population of Sibiu moving to new defense works, especially in The Lower Town, but also in The Upper Town, building new towers, as well as strengthening the older ones. Given the new ways of fighting and the use of artillery, the walls were raised of brick, and the towers were placed this time outside the walls, to ensure the flanking [Topografia 1999, 31-32; Avram 2001].





3: Johann Böbel, *Plan in Die vormals bestanndenen Stadt Thore von Hermannstadt nach Natur gezeichnet von Johann Böbel, 1885, plate 26.*

When, all over Europe, the continuous improvement of firearms has demonstrated the ineffectiveness of towers which, due to their structure and shape, could not be equipped with large caliber weapons, the Sibiu fortifications received artillery rondels (The Thick Tower – the only one still existing today –, others later incorporated into the bastions of the Cisnădiei Gate, the Turnului Gate and Soldisch), during the first half of the sixteenth century, then four bastions in spade shape, according to the new Italian system of fortifications. Between 1551-1582 bastions were built in order to strengthen the southeastern extremity of the town (three of whom defended the town gates of Cisnădiei, Turnului and Ocnei). In 1627 was built the last bastion, the Mercenaries (Soldisch) Bastion, with the aim of defending the western side of the fortifications, which, like the southern side, has been endowed with a double belt of walls since the second half of the sixteenth century [Avram 1978, 171; Topografia 1999, 32-33; Avram 2001].

A new enclosure was built on the line of Haller Bastion – Cisnădiei Bastion, as well as northwards, towards Soldisch Bastion. In front of the southern walls, between the Bastion of the Cisnădiei Gate and Haller Bastion, the arrangement of the promenade started in 1791, enriched afterwards with Concordia Temple and The Passage of the Stairs [Avram 2001].

According to Visconti's plan and veduta, important sources for the study of the defense system in the seventeenth century, in 1699 the town had four belts of brick fortifications with 39 defense towers, two artillery rondels, five bastions and four gates [Lupea 1978, 183; Fabini 1983, 17].

Subsequent attempts by the Austrians, after the incorporation of Transylvania into the Habsburg Empire, to build a citadel located west of the town, approximately in the area from Union Square to the Sub Arini Park, were not completed. Work begun in 1702, according to Giovanni Morando Visconti plans, who wanted to build a large citadel in the Vauban style, but

was abandoned in 1782, when an imperial decree established that the two fortified cities in Transylvania should be Alba Iulia and Deva. The nineteenth century is the last period of existence for many of the town's fortifications. The towers and gates were gradually demolished (Cisnădiei Gate in 1836, Gușteriței Gate towers in 1853 and 1865, Ocnei Gate in 1856, Turnului Gate tower in 1858 and so on) due to traffic or urban development, the bastions disappeared except for two (Haller and Soldisch), the walls were disused (partially in 1871, then in 1872 the rest of the walls in the Lower Town). Although in 1873 the Sibiu community decided to preserve the remaining walls, walls were demolished on Cetății Street still in 1895, probably in order to enhance the new building of the museum of the Society of Natural Sciences [Avram 1978, 171-172; Topografia 1999, 33-35]. However, in Sibiu 20 towers (including those transformed or incorporated into houses), rondels, bastions and several parts of the defense wall survived and can still be seen. They are truly a testimony to the appearance of the medieval Sibiu.

### 3. Historical images of Sibiu

For the reconstruction of the town's past, from an architectural point of view, but not only, very useful are its historical images. Sibiu is one lucky town, with both urban views and researchers studying them [Avram 1978; Lupea 1978; Fabini 1983; Fabini, Fabini 2000; Czekelius, Fabini 2007; Spânu 2016].

Over the past five centuries, images have often been used to illustrate historical books, geographical descriptions, travel diaries, and more. Over time, they have become independent historical sources, used by historians in their documentary work on a particular topic [Spânu 2016, 39].

At present any study regarding the evolution of the town's fortifications has, as a starting point, the oldest plans of the town [Avram 2001], starting with the map executed in 1699 by Stephan Weltzer on behalf of the Austrian officer responsible for strengthening the town, the engineer Giovanni Morando Visconti [*Mappa della Transilvania*, 1699], and ending with the very detailed plan executed in 1885 by an amateur painter from Sibiu, Johann Böbel [*Die vormaligen bestandenenen*, 1885].

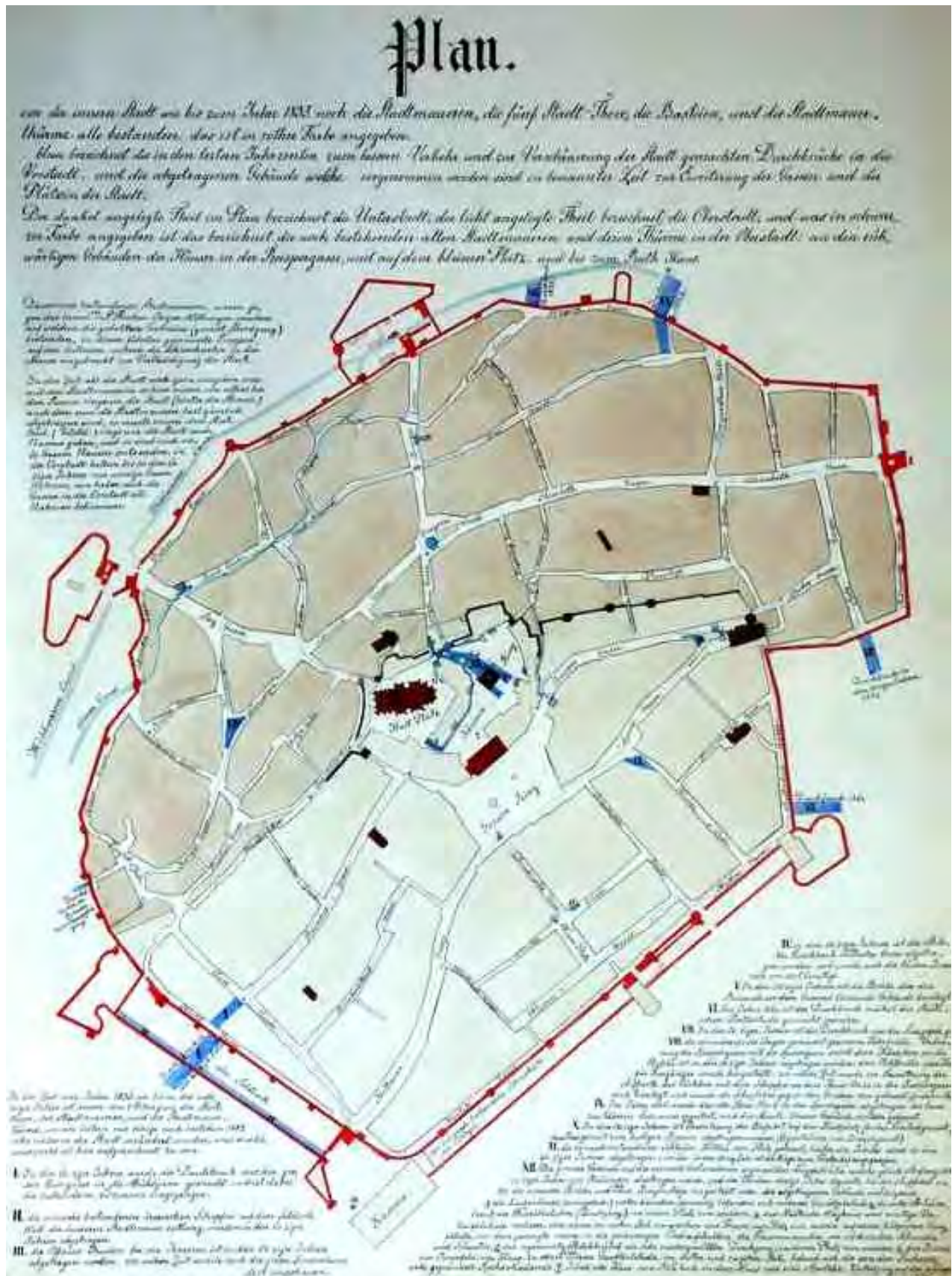
The views of Sibiu are the most complex testimonies, true repositories of information. A number of artists saw the town as a whole, creating more than just images, but visual chronicles, of inestimable value, which no historian of the town can omit. Streets and squares, buildings that no longer exist and dozens of details of real use for researchers [Kertesz-Badrus 1978, 4].

Iconographic and cartographic documents in archives, collections, and libraries, such as engravings, drawings, watercolors, or paintings depicting town views, town plans, topographic surveys, cadastral plans, and so on, are reliable, high-quality indications. price, regarding the appearance and extent of the town at a certain stage of its development, and in the case of the existence of several such documents, referring to different periods, regarding its evolution [Curinschi 1967, 190].

### Conclusion

Historical images representing towns can be used as historical testimonies. They show us not only the present depicted in it, but also an important part of its past, through each element that constitutes it; the time of that image begins from the construction of the first building (or any other urban element represented) to the newest one immortalized in the image.





4: Johann Böbel, *The Ocnei Gate seen from outside the town in Die vormalis bestanndenen Stadt Thore von Hermannstadt nach Natur gezeichnet* von Johann Böbel, 1885, plate 16.

It can be said that the political, social, cultural and, especially, architectural evolution of a city can be reflected or even proved by this type of historical documents. The partial or general urban views of Sibiu, drawn, painted, engraved or printed, can nuance or even reconstruct (at least partially) its history [Spânu 2016, 40].

### Bibliografia

- AVRAM, A. (1978). *Monumente sibiene dispărute-în viziunea lui Johann Böbel*, in „Studii și comunicări. Muzeul Brukenthal. Galeria de artă”, 1, pp. 169-182, 12 il.
- AVRAM, A. (2001). *Sibiu. Art and Historical Monuments*, Sibiu, Global Media.
- AVRAM, A., BUCUR, I. (1993). *Din problematica ocrotirii monumentelor arhitectonice sibiene în perioada 1977-1989*, Lucrările Seminarului Național, Zone istorice urbane, delimitare, gestiune, politici de revitalizare” (Alba-Iulia, 5-7 noiembrie 1992), Alba-Iulia, pp. 68-73.
- CURINSCHI, GH. (1967). *Centrele istorice ale orașelor*, București, Tehnică.
- CURINSCHI-VORONA, GH. (1996). *Arhitectură, urbanism, restaurare*, București, Tehnică.
- CZEKELIUS, O., FABINI, H. (2007) *Das alte Hermannstadt. Veduten und Stadtpläne aus vier Jahrhunderten*, Sibiu-Hermannstadt, Monumenta Verlag, 2007.
- Die vormals bestanndenene Stadt Thore von Hermannstadt nach Natur gezeichnet von Johann Böbel*, 1885.
- Documente de arhitectură din România*, 10-11, *Ansamblul urbanistic central al orașului Sibiu*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1964.
- FABINI, H., FABINI, A. (2000). *Hermannstadt. Porträt einer Stadt in Siebenbürgen*, Heidelberg, Hermannstadt und Arbeitskreis für Siebenbürgische Landeskunde ev., Hermannstadt, Monumenta Verlag.
- FABINI, H. (1983). *Sibiul vechi, evoluția orașului oglindită în reprezentări grafice*, Transilvania, Sibiu, 1983.
- KERTESZ-BADRUS, A. (1978). *Sibiu – prezență și permanență*, in *Expoziția imaginii sibiene. Lucrări de grafică din colecția Carl Engber*, Sibiu, Muzeul Brukenthal.
- LUPEA, C. (1978). *Sibiul în colecția de grafică a muzeului Brukenthal*, in „Studii și comunicări. Muzeul Brukenthal. Galeria de artă”, 1, pp. 183-198.
- Mappa della Transilvania e Provincie contigue nella quale e si vedano li confini dell Ongaria, e li campam.<sup>ti</sup> fatti dall Armate Cesaree in queste ultime guerre / dedicata all' aug.<sup>ta</sup> Regia Maestà di Gioseppe Primo, Re de Romani ed Ongaria da Gio. Morando Visconti, sup.<sup>mo</sup> Ingegniere per S.M.C. in Transilvania. In Hermannstadt, 1699.*
- SPÂNU, A.-L. (2016). *Sibiul în imagini istorice*, in *Sibiu: De la Villa Hermann la Capitală Culturală Europeană*, Adrian Georgescu, Anda-Lucia Spânu, Iulia Mesesa, Bogdan Andriescu (autori), Dan Nanu (editor), Sibiu, Astra Museum, pp. 39-53.
- Topografia Monumentelor din Transilvania. Municipiul Sibiu. Centrul istoric*, Elaborat de Alexandru Avram și Ioan Bucur. Editat de Christoph Machat, Köln, Editura Rheinland.





## ***Città murata 'moderna' e città contemporanea, conflittualità e compromessi: il caso di Crotone in Calabria***

*'Modern' walled city and contemporary city; conflict and compromises: the case of Crotone in Calabria*

**BRUNO MUSSARI**

Università Mediterranea di Reggio Calabria

### **Abstract**

*Crotone è stata da secoli rappresentata dal castello e dalla cinta bastionata, una 'dimensione' difensiva diventata valore identitario. Il legame tra città e fortificazione si infranse all'inizio del XIX secolo, quando la cinta fortificata divenne simbolo del limite all'espansione urbana ed economica. Complesse furono le vicende che portarono alla sua parziale demolizione dal 1867, incrinando l'equilibrio tra la città e le mura senza promuovere l'integrazione tra città moderna e città contemporanea.*

*Over the centuries, Crotone was depicted by the castle and the city walls, a defensive 'aspect' of the city become an identifying value. The link between the city and the fortification was broken when the walls became a symbolic limit to urban and economic expansion, at the beginning of the 19th century. Complex were the events that led to the partial demolition of the fortification from 1867, damaging the balance between the city and walls, without promoting integration between the modern city and the contemporary city.*

### **Keywords**

Crotone, fortificazione, interventi urbani.

*Crotone, fortification, urban interventions.*

### **Introduzione**

Crotone, che come è noto vanta origini risalenti all'età magno greca, per la posizione geografica, per la presenza del porto e della fortificazione, ha rappresentato un nodo cruciale nella rete difensiva e commerciale del litorale ionico meridionale. Le mura, documentate sin dall'antichità e progressivamente aggiornate, ne hanno contrassegnato la storia diventandone elemento identificativo documentato dalle iconografie che dal XVI secolo l'hanno ritratta, appannando anche la memoria delle sue antiche origini, evocate nell'eco nostalgica dei viaggiatori che tardivamente esplorarono l'estremo sud della penisola alla fine del XVIII secolo [Mussari 2018].

Il sistema fortificato più recente che ha avvolto Crotone è quello cinquecentesco, la cinta bastionata realizzata con il contributo di ingegneri militari come Giovanni Maria Buzzacarino, Gian Giacomo di Acaya, Ambrogio Attendolo, Pedro Louis Escrivà [Mafri 1980; Pesavento 1984; Martorano 2002; Mussari 2002; Mussari 2009]. Quella fortificazione, prima che si sviluppasse il furore ottocentesco sospinto dalla rincorsa verso una modernità ancora ignota, venne avversata già alla fine del '700, additata come causa dell'oblio della città antica. Carlo V, realizzandola, aveva «démolit tout ce qui restait de précieux vestiges de son ancienne splendeur: aussi ne retrouve-t-on plus rien, mais absolument rien de l'ancienne Crotone» [Saint-Non 1783, 104]. Ancora quelle mura sarebbero state accusate di essere

BRUNO MUSSARI

'dannose' «perché le tolgono la libera ventilazione dell'aria», come denunciava Giuseppe Maria Galanti alla fine del XVIII secolo [Galanti 1993, 132], anticipando in parte le 'ragioni' che avrebbero indotto a promuoverne la parziale demolizione.

Anche Crotone fu investita nella seconda metà dell'800 da quella esigenza di cambiamento che in nome di una ventilata modernità sacrificò a livello europeo le fisionomie di molte città [Oteri 2012]. Le mura rappresentavano la «vistosa materializzazione dell'idea di confine» [Zucconi 2001, 23] tra la città 'moderna' e la 'città contemporanea' che avrebbe dovuto essere aperta e libera, alimentando conflittualità che tentativi di compromesso hanno cercato invano di dirimere.

### 1. L'assalto alla città 'murata': permanenze e dismissioni

Dal XVI secolo la città è stata rappresentata dalle mura e dal castello, 'monumenti' connotativi esclusivi, come prova, tra i tanti, il disegno di Erasmo Magno da Velletri del 1605 che li rende principali protagonisti in un paesaggio quasi deserto (fig. 1) [Scamardì 2016, 163-168].

Su questa scia si pongono le rappresentazioni della città prevalentemente riprese dal mare, più raramente dal fronte interno, che fino alla metà del XIX secolo ne hanno raccontato per immagini la storia, lasciando in tempi più recenti prefigurare quanto di lì a poco sarebbe inevitabilmente accaduto [Mussari 2014].

Il complesso difensivo è sopravvissuto con alterne fortune fino alla seconda metà del XIX secolo, quando s'infranse il legame tra la città e la sua fortificazione, vittima della diffusa



1: Erasmo Magno da Velletri. Veduta della città di Crotone, 1605. Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ricc. 1978, c. 108r (G. Scamardì, *Si come il suo disegno dimostra*, Roma, Aracne, 2016).

convinzione che vedeva nelle cinte urbane un limite alle possibilità espansive delle città, motivandone l'abbattimento con non del tutto fondati ricorsi a esigenze di pubblica utilità, salubrità e igiene [Mussari 2012].

Con la restaurazione borbonica del 1816, nella riorganizzazione amministrativa del territorio, Crotone assumeva il ruolo di capoluogo di distretto con giurisdizione sul Marchesato nella nuova provincia di Calabria Ultra II. Le problematiche prioritarie dell'Amministrazione non erano né le sorti del castello, né il mantenimento della fortificazione. I verbali del Decurionato e del Consiglio comunale attestano l'urgente necessità di promuovere lavori pubblici per garantire lavoro, quale strumento assistenziale a sostegno di una classe operaia non specializzata e disoccupata, al fine di calmierare lo stato sociale. Erano le azioni diffuse di una classe politica di impostazione liberale che mirando a conseguire un ampio consenso popolare, usava anche questi strumenti per trarre sicuri e immediati vantaggi: la demolizione delle cinte murarie rappresentava un'imperdibile opportunità.

Manifestazioni d'insofferenza verso la fortificazione esplosero in occasione del terremoto del 1832<sup>1</sup>, per l'impossibilità di utilizzare gli spazi di competenza militare e le aree vincolate dal ruolo di 'Piazza militare' della città [Severino 1988, 80], così come istanze motivate dalla pubblica utilità e dal risanamento igienico e sanitario ne minarono la sopravvivenza in occasione di sospetti casi di colera nel 1855<sup>2</sup>, attribuiti alla sommaria pulizia delle strade, al sovraffollamento urbano generato dal progressivo incremento della popolazione e da una disinvoltata gestione del patrimonio edilizio a favore della ricca proprietà terriera<sup>3</sup>; il tutto acuito dai miasmi della stagnazione del porto insabbiato e, in estate, dall'impaludamento dei torrenti Esaro e Pignataro che scorrono ai margini della città. Oltre alle esigenze di tutela dell'igiene pubblica e alla necessità di gestire il sovraffollamento erano anche le lucrative aspettative di buoni investimenti immobiliari a indurre le amministrazioni a mettere mano su quelle aree, anche se poi si rivelò abbastanza complesso poterne disporre legalmente in breve tempo.

La condizione di disagio diffuso, di sperequazione e degrado sociale in cui la città si trovava e che traspare da queste premesse, attraversa come un *file rouge* i racconti degli osservatori che nel tempo hanno avuto occasione di passare da Crotone. Alcuni con maggiore durezza, altri con benevola indulgenza, indipendentemente dai diversi orientamenti culturali, ripropongono in un insistente *refrain* lo stridente e deludente confronto tra la memoria di un passato leggendario e la decadenza del presente [Mussari in corso di stampa].

Le servitù militari che 'limitavano' la città furono abolite nel 1865 [Principe 1989, 404], le fortificazioni furono trasferite al Demanio<sup>4</sup>, ma già il 29 maggio 1867 il Consiglio comunale deliberò la loro demolizione, motivando la decisione con improrogabili esigenze di igiene pubblica [Caivano 1872, 220; Severino 1988, 84], sull'onda di quella cultura igienista che avrebbe favorito altrove sventramenti nelle aree densamente popolate (fig. 2).

La cinta muraria inutile dal punto di vista militare, insignificante come testimonianza storico-architettonica, assediata delle occupazioni abusive, una volta demolita avrebbe anche concretizzato un condiviso desiderio di libertà, spazzando via «un'opera che ricorda tempi funesti di straniera dominazione per surrogarla con un'altra che è il simbolo della vera civiltà e della vera forza» [Rongone 1995, 86-87]: un'efficace sintesi del manifesto fatto proprio

<sup>1</sup> Catanzaro, Archivio di Stato, *Intendenza, IV Ufficio, Terremoti*, BB. 1-5.

<sup>2</sup> Crotone, Archivio storico comunale, *Decurionato*, 25 febbraio. 1855, cc. 17r-17v.

<sup>3</sup> Crotone, Archivio storico comunale, *Decurionato*, 18 gennaio.01.1857, cc. 10r-10v; 27 febbraio 1857, cc. 15v-16v.

<sup>4</sup> Catanzaro, Archivio Notarile Distrettuale, atto del notaio Giuseppe Messina, 25 marzo 1870, f. 83v.

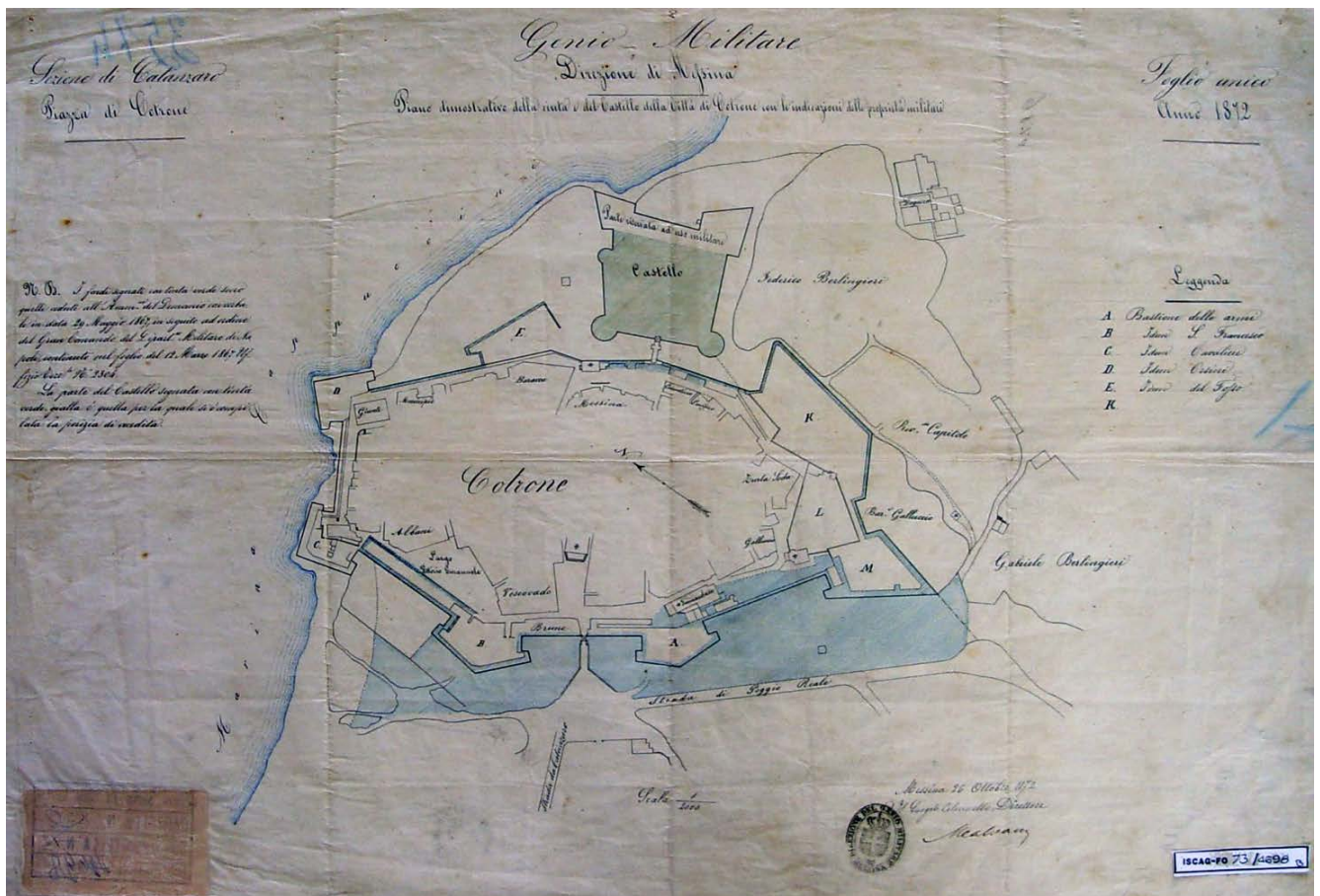


BRUNO MUSSARI

dall'Amministrazione Comunale, orientata a perseguire un processo che conducesse «dalla città murata alla città funzionale» [Uluhogian 1989].

Contrariamente a quanto avvenne in altre situazioni – ad esempio Bologna, Firenze, Milano –, a Crotone le prime a cadere furono la porta e le cortine di connessione ai bastioni adiacenti, eliminando in questo modo, non solo simbolicamente, il limite di separazione tra la città murata e quella che sarebbe dovuta sorgere, non ancora immaginata e nemmeno idealmente programmata, eliminando all'intorno ogni soluzione di continuità [Mussari 2012]: il labile equilibrio tra la città e le mura si era definitivamente spezzato [de Seta 1989, 55].

Il percorso che l'Amministrazione pensava di intraprendere fu rallentato da complicità amministrative e burocratiche innescatesi dopo l'abolizione delle servitù militari del 1865 e con l'acquisizione da parte del Demanio della maggior parte delle fortificazioni urbane tra il 1870 e il 1876, anno, quest'ultimo, in cui furono dismessi gli ultimi due bastioni della cinta cinquecentesca, il Cavaliere e l'Orsini, rimasti ancora in capo al Ministero della Guerra, destinati ad essere demoliti (vedi fig. 2). Seguirono nel tempo ulteriori cessioni e concessioni



2: Pianta dimostrativa della cinta e del castello della città di Crotone con le indicazioni delle proprietà militari. Genio militare, Direzione di Messina, 1872. Roma, Istituto Storico di Cultura dell'Arma e Genio, 73/4698 B. La planimetria individua con campiture diverse e attraverso la didascalia di corredo le aree comprensive di mura e fossati cedute dal Genio militare al Demanio il 29 maggio 1867, oltre ad evidenziare la parte del castello prospiciente la città con le torri aragonesi destinata ad essere ceduta al Comune, mentre il fronte bastionato cinquecentesco rimaneva ai militari. I bastioni Cavaliere e Orsini sulla sinistra, che non sono campiti, non erano stati ancora ceduti e sarebbero stati destinati alla demolizione per consentire la realizzazione del viale Regina Margherita.



di tratti di mura ai privati che ne trasfigurarono i caratteri, contribuendo a corrodere l'immagine secolare della città.

Anche il castello rischiò di essere parzialmente demolito con il benestare dell'allora Ministero della Pubblica Istruzione, che faceva soccombere «le ragioni dell'arte e della storia» alle pressanti esigenze «della pubblica sicurezza del luogo». Il Ministero, infatti, salvaguardava solo il fronte aragonese ritenuto il più significativo del castello<sup>5</sup>, consentendo la demolizione dei bastioni di Carlo V, ceduti dal Demanio al Comune, motivandola con la necessità di dare lavoro agli operai disoccupati e garantire l'ordine pubblico. Una demolizione che ebbe l'avallo della Commissione Antichità e Belle Arti della provincia di Catanzaro<sup>6</sup> e il consenso della popolazione, lieta che quei «ricordi di barbari e infelici tempi venissero abbattuti per dar luogo a belle e vaste case d'abitazione [...] le quali renderanno più bella e piacevole la vista della Marina»<sup>7</sup>. Un atteggiamento non dissimile da quello che in quei medesimi tempi si era manifestato avverso il castello sforzesco a Milano, la cui demolizione venne scongiurata anche grazie all'intervento di Luca Beltrami che lo «restaurò» seguendo i principi di una corrente neomedievalista guidata da una scrupolosa indagine filologica, ma ancora estranea ai principi della moderna conservazione.

Nella ricerca di un comune valore identitario nazionale alla fine del XIX secolo, il castello di Crotone non era depositario di significati etici e patriottici, non rappresentava «nessuna gloria antica nazionale né grandezza di passati tempi da servirne di esempio alle presenti e alle generazioni future»<sup>8</sup>. Fortunatamente la storia ha avuto un esito diverso e quella mutilazione nefasta venne sventata anche grazie al tenace e illuminato impegno del marchese Armando Lucifero, Ispettore per la Conservazione delle Antichità e Monumenti.

## 2. Ripensare la città oltre le mura

Il nuovo ruolo politico e gli impegni imposti da una condizione socio-economica deficitaria ma in evoluzione, indirizzarono verso obiettivi che divennero pressanti con l'Unità d'Italia, finalizzati al risanamento e alla crescita della città. Crotone mantenne il ruolo di capoluogo di Circondario a capo di ventisei comuni, per cui dovette dotarsi di infrastrutture, uffici e servizi. La cinta muraria, all'interno della quale lo spazio disponibile era esaurito, rappresentava idealmente l'ostacolo maggiore per la «ristrettezza dell'abitato di questa città, incapace di dilatarsi perché accerchiato e chiuso di mura», in modo di «dare agio a questi Cittadini di poter estendere le di loro abitazioni in salvaguardia della di loro Sanità»<sup>9</sup>; ma non erano certamente le mura a limitare la possibilità di andare oltre il loro perimetro.

Questo stato di cose lasciava prefigurare che la più immediata soluzione fosse l'espansione oltre le mura<sup>10</sup>, sebbene la proposta di realizzare un borgo lungo la strada che conduceva al porto e al costituendo rione Marina su aree di proprietà comunale<sup>11</sup>, soffrì inizialmente dei limiti imposti dalla condizione di Piazza militare della città, ricadendo quelle aree nei limiti dei vincoli militari [Pesavento 1982, 4]; ma in realtà mancavano un piano programmatico e un'idea degli

<sup>5</sup> Roma. Archivio Centrale dello Stato, *Ministero della Pubblica Istruzione, Antichità e Belle Arti*, Divisione II, Serie II. B. 81, Lettera del Ministero della Pubblica Istruzione al Ministero delle Finanze, 20 marzo 1894.

<sup>6</sup> Ibidem, Relazione del Prof. Cavaliere Antonio Migliaccio, documento s.n., 15 aprile 1893.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Crotone, Archivio storico comunale, *Decurionato*, 7 maggio 1862, c. 39v.

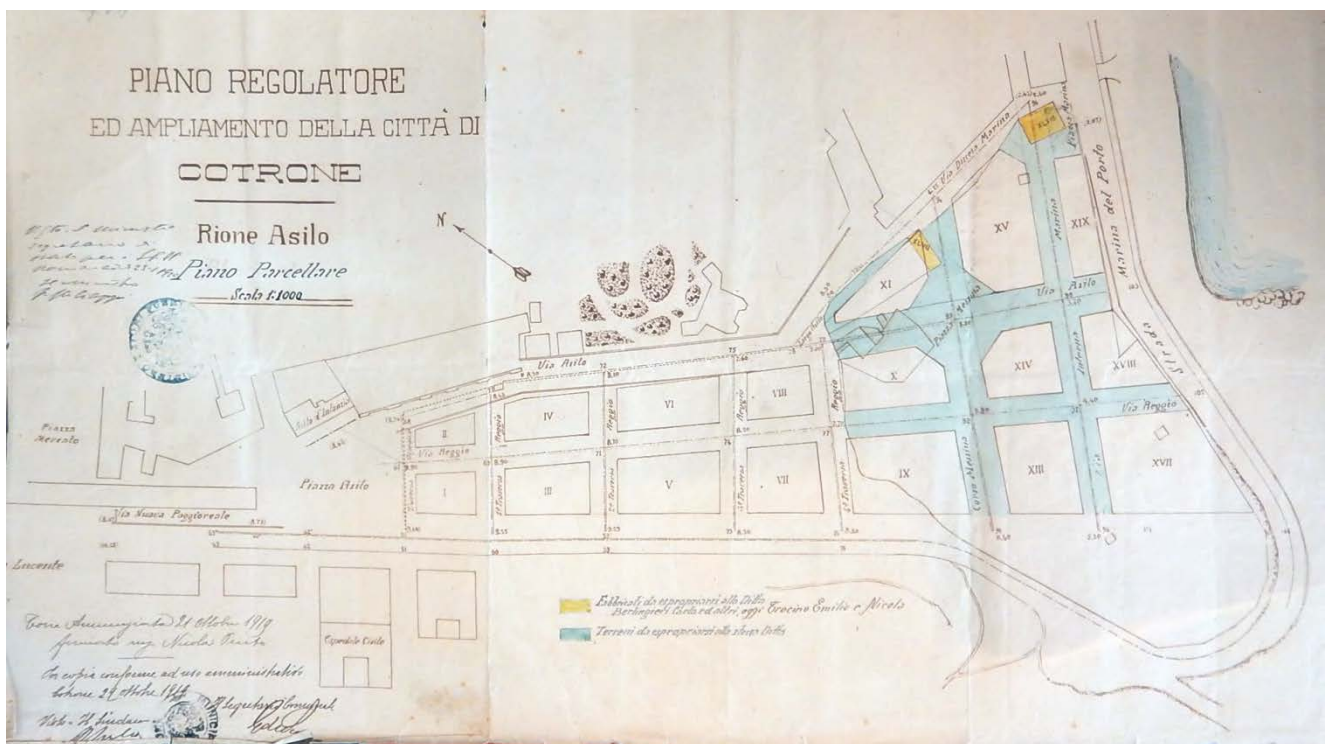
<sup>10</sup> Crotone, Archivio storico comunale, *Decurionato*, 18 gennaio 1857, cc. 10r-10v.

<sup>11</sup> Crotone, Archivio storico comunale, *Decurionato*, 27 febbraio 1857, c. 16v.

BRUNO MUSSARI

indirizzi da seguire, per cui si agì sotto la pressione dell'urgenza e della necessità<sup>12</sup>, con interventi a volte circoscritti a quartieri e contrade<sup>13</sup> (fig. 3).

In questo contesto si imponeva un immediato ripensamento della città, in cui erano prioritari la rivalutazione del porto<sup>14</sup>, la realizzazione dei collegamenti rotabili e ferroviari, la costruzione dell'acquedotto e della rete fognaria, strumenti indispensabili per l'emancipazione di Crotone e del suo distretto. Poco significativa risultò quindi la demolizione delle mura sul fronte interno, a parte l'aspetto puramente simbolico, mentre ai fini dello sviluppo della nuova *Cotrone*, la demolizione dei bastioni Cavaliere e Orsini consentì in quel momento di connettere l'area produttiva sviluppatasi fuori le mura con la ferrovia e il porto – nuovi poli propulsori dello sviluppo e generatori della città postunitaria – attraverso la realizzazione di un viale di

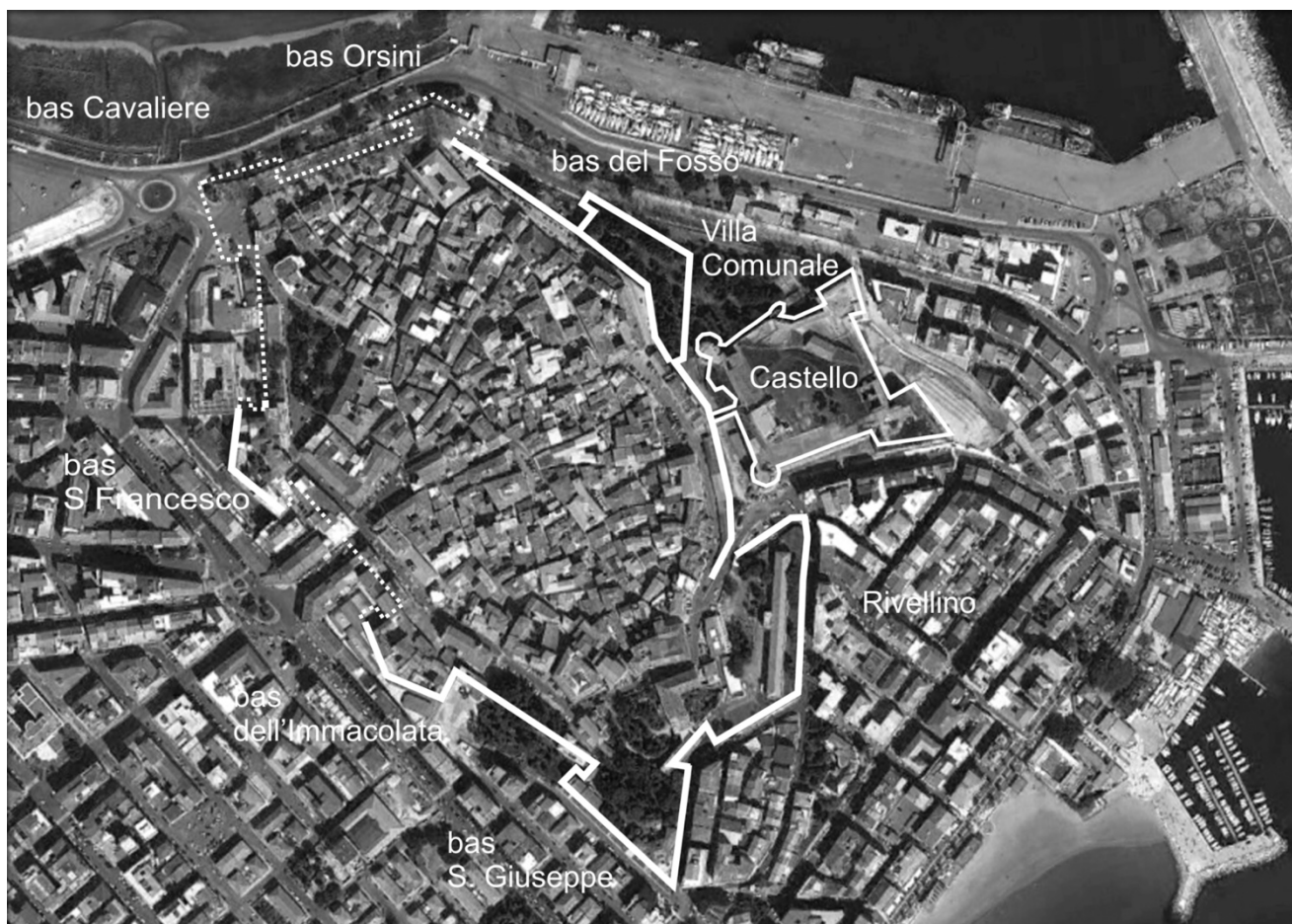


3: Piano regolatore e di Ampliamento della Città di Crotone. Rione Asilo, Piano Particellare. Crotone, Archivio storico comunale, Inv. 681, 1919. La definizione di strategie urbane per l'espansione strutturata della città prese il via tardivamente, andando ad occupare aree progressivamente espropriate.

<sup>12</sup> Crotone, Archivio storico comunale, *Delibere del Consiglio Comunale*, 29 novembre 1892, c. 69.

<sup>13</sup> Crotone, Archivio storico comunale, *Delibere del Consiglio Comunale*, 14 gennaio 1899, c. 3; 23 luglio 1906, n. 39; 12 giugno 1907, n. 41; 1909, n. 146.

<sup>14</sup> Crotone, Archivio storico comunale, *Decurionato* 26 novembre 1861, cc. 80v-81r: «fra i principali bisogni di queste popolazioni vi è il Porto di Crotone. Esso è scalo in tutta la costa dello Ionio e da Messina a Brindisi verun altro rifugio possono trovare i miseri naviganti specialmente nei mesi invernali cotanto burrascosi in questo mare. Sarebbe molto più che necessario pel Commercio non solo della nostra Città, ma anche della Calabria tutta, i cui ricchi ed abbondanti prodotti troverebbero modo di esportarsi, mentre di molte cose di cui mancano queste nostre Contrade sarebbe il suddetto Porto l'emporio e il somministratore».



4: Foto aerea di Crotona in cui è evidenziato il tracciato delle mura cinquecentesche. I tratti puntinati rappresentano le parti della fortificazione che dal 1867 vennero progressivamente cedute e demolite. Il resto segue la linea originaria della struttura fortificata di cui rimangono ancora importanti testimonianze, da Google Earth, elaborazione dell'autore.

circonvallazione intitolato alla regina Margherita che ne avrebbe preso il posto<sup>15</sup>: il *boulevard* che romanticamente Norman Douglas descriveva come il luogo dove «taking the air by the murmuring waves, under the cliff-like battlements of Charles Fifth's Castle» [Douglas 1985,303] (fig. 4).

Ma cosa c'era allora oltre le mura? George Gissing nel 1897 descrisse il percorso che congiungeva il centro storico alla stazione ferroviaria inaugurata nel 1874, uno degli assi generatori della nuova città, consentendoci di immaginare cosa alla fine del XIX secolo si potesse osservare: «Per un tratto notevole questa strada è limitata da entrambi i lati da magazzini [...] Le merci immagazzinate sono principalmente, il vino e l'olio, le arance e la liquorizia [...] vengono inviate al porto ed imbarcate. [...] Per la maggior parte dell'anno, i magazzini restano come li vidi io: chiusi, sbarrati o abbandonati: una strada dove ogni segno di vita rappresenta un'eccezione» [Gissing 2006, 55-56].

In questa rappresentazione quasi surreale si condensano i nodi attorno ai quali si sarebbe tessuta la relazione tra la città murata e la città contemporanea: il nucleo storico chiuso all'interno dei tratti superstiti delle mura cinquecentesche; l'asperità della campagna non

<sup>15</sup> Crotona, Archivio storico comunale, *Delibere del Consiglio Comunale*, 26 aprile 1878, cc. 37-39.

BRUNO MUSSARI

ancora urbanizzata solcata da polverosi tracciati stagionalmente carrozzabili, lungo cui si allineavano fundamentalmente i 'magazzini', espressione della struttura economica del comprensorio basata sul latifondo; il porto e la stazione ferroviaria [Severino 1988, 165-187; Severino 2014, 459-465], indispensabili strumenti di collegamento per commercializzare le derrate prodotte e stipate in attesa di essere spedite. Attorno ai luoghi dello stoccaggio della produzione, affiancati nel tempo da quelli destinati alla trasformazione, si definirono progressivamente le prime direttrici della nuova città.

L'abbattimento seppure parziale della fortificazione indirizzò marginalmente il processo di crescita urbana; la demolizione della porta e l'apertura verso l'esterno, contrassegnata dalla costruzione di portici che affiancavano il nuovo accesso al centro urbano, portarono alla creazione della piazza Lucente, nodo di connessione tra la città storica e quella che sarebbe sorta, che i Piani di ampliamento dal 1910 e i Piani Regolatori redatti a partire dal 1912<sup>16</sup> individuarono come polo generatore delle direttrici di espansione della nuova Crotone [Severino 1988, 97-121]. L'area produttiva con la realizzazione delle centrali idroelettriche silane (1923-1927) e l'insediamento degli stabilimenti della Pertusola e della Società Ammonia (1928) nella fascia costiera a nord della città 'moderna', consolidarono la destinazione produttiva di quell'area [Tino 1985, 823-825; Russo 1987, 28-42; Condello 2012] (fig. 5).

I settori in cui si sarebbe estesa l'espansione erano condizionati dalla localizzazione del porto, della ferrovia nazionale e della Calabro Lucana, che con tracciati e infrastrutture di supporto definirono spazi, limiti e direzioni: dall'iniziale 'spontanea' matrice lineare delle aree produttive si passò alla maglia ortogonale dei settori residenziali, che solo dagli anni '30 del '900 avrebbero urbanizzato altre aree sottratte al latifondo, per offrire alloggi agli operai impiegati nella fallimentare utopia industriale [Russo 1987, 40-42; Calendini 2009]. Una richiesta incrementatasi con l'inurbamento registratosi a Crotone, ormai terzariizzata, anche a seguito degli esiti deludenti della Riforma agraria degli anni '50 del secolo scorso [Soriero 1985, 736-743; Bevilacqua 2004], con la costruzione di quartieri popolari ubicati nelle aree più marginali, che nell'avanzata della città 'residenziale' organizzata in quartieri, generarono diffusi fenomeni di speculazione edilizia nella conversione dei terreni agricoli in suoli edificatori [Russo 1987, 43-56; Severino 1988, 83-121]. Una condizione che il Piano Regolatore del 1971, approvato dopo sette anni di gestazione e incontrollata gestione del territorio, rimodulato con la variante nel 1973, tentò in qualche modo di governare [Russo 1987, 60-63].

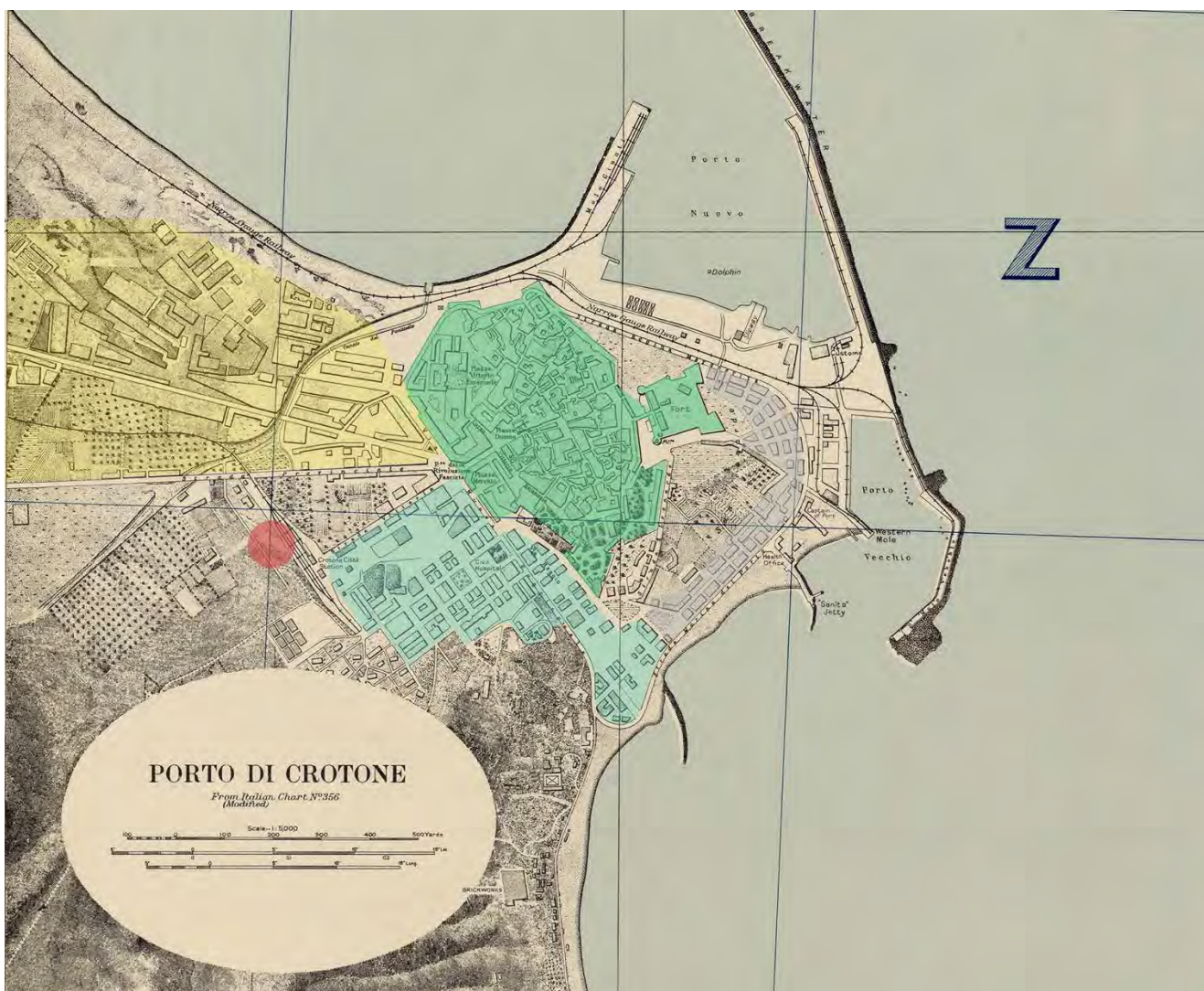
## Conclusioni

Il 'parziale' sacrificio delle mura non risolse i problemi della nuova Crotone, che inevitabilmente si espanse con proprie regole e condizioni oltre il perimetro della cinta cinquecentesca. Il processo fu lento e complesso, anche perché, in prima istanza, erano gli stessi cittadini a non trovarsi nelle condizioni di poter e voler abbandonare la città, pur denigrata e con innegabili problemi, ma nella quale si sentivano comunque protetti. Non erano secondari i pericoli in cui poteva incorrersi permanendo fuori da quelle mura in mancanza di una struttura urbana organizzata, anche in tempo di pace. Il conflitto tra la città moderna e le sue mura, esploso in un clima culturale favorevole, indusse a scelte che poi si rilevarono sbagliate, privando inutilmente la città storica di una caratterizzazione che diversi tentativi di recupero stanno cercando di riscattare, ricostruendone la memoria storica attraverso programmi di riqualificazione e riuso che non sempre riescono a trovare unanime consenso [Mussari 2017].

---

<sup>16</sup> Crotone, Archivio storico comunale, *Delibere del Consiglio Comunale*, 29 novembre 1892, c. 69; 14 gennaio 1899, c. 3; 23 luglio 1906, n.39; Crotone, Archivio storico comunale, *Delibere del Consiglio Comunale*, 1909, n.146.





5: Porto di Crotone. Inter Service Topographical Department. Army Map Service USA Army, 1943. La mappa evidenzia come ancora prima degli anni '50 la città si fosse espansa lungo la Marina (campitura grigia) e nell'area a sud ovest (campitura azzurra) entro il limite segnato dalla dismessa Ferrovia Calabro Lucana (cerchio rosso) e dall'area prospiciente il Porto. Emerge la distinzione tra il tessuto regolare della nuova urbanizzazione che avanzava sul latifondo (campitura azzurra) e quello lineare delle principali vie di comunicazione lungo le quali sorgevano i magazzini (campitura gialla). A nord, oltre la stazione delle Ferrovie dello Stato, lungo la strada per Strongoli, si estendeva l'area industriale. In verde l'area della città storica racchiusa dalla fortificazione cinquecentesca con il castello. <https://maps.princeton.edu/catalog/princeton-2227mr08c> (30 maggio 2020).

Il viale Regina Margherita e le altre strade che lambiscono i margini superstiti e a volte difficilmente riconoscibili della città storica, hanno rappresentato un compromesso irrisolto assumendo il ruolo di nuovo limite, una diversa linea di demarcazione che separa ma non ricuce la città contemporanea con quella moderna.

Si può in chiusura ancora convenire con Jacques Le Goff quando affermava che la demolizione delle fortificazioni «non è soltanto la cancellazione di un fenomeno materiale, ma è anche, e direi soprattutto, il venir meno dell'immaginario che era collegato a queste mura» [Le Goff 1989,10].



BRUNO MUSSARI

## Bibliografia

- CAIVANO, F. (1872). *Storia Crotoniata, preceduta da un cenno sulla Magna Grecia*, Napoli, Stabilimento tipografico di Raffaele Tortora.
- CALENDINI, E. R. (2009). *Storia e momenti della vita sociale a Crotone in relazione ad architettura e urbanistica negli anni 1920-40*, Crotone, CSA.
- CONDELLO, G. (2012). *Rivoluzione industriale comparata. Il caso di Crotone*, Lecce, Youcanprint.
- DE SETA, C. (1989). *Le mura simbolo della città*, in *La città e le mura*, a cura di C. De Seta, J. Le Goff, Roma-Bari, Laterza, pp. 11-57.
- DOUGLAS, N. (1983). *Old Calabria*. London, Century Publishing.
- GALANTI, G.M. (1993). *Giornale di viaggio in Calabria, 1792*, a cura di A. Placanica, Cava dei Tirreni, Di Mauro.
- GISSING, G. (2006). *Sulla riva dello Ionio*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- LE GOFF, J. (1989). *Costruzione e distruzione della città murata: un programma di riflessione e di ricerca*, in *La città e le mura*, a cura di C. De Seta, J. Le Goff, Roma-Bari, Laterza 1989, pp. 1-10.
- MAFRICI, M. (1980). *Il sistema difensivo calabrese nell'età Viceregnale*, in «Rivista Storica Calabrese», nn. 1-2, pp. 29-52; nn. 3-4, pp. 271-302.
- MARTORANO, F. (2002). *L'architettura militare tra Quattrocento e Cinquecento*, in *Storia della Calabria nel Rinascimento*, a cura di S. Valtieri, Roma, Gangemi, 2002, pp. 353-408.
- MUSSARI, B. (2002). *La fortificazione e la città. Un caso Crotone*, in *Storia della Calabria nel Rinascimento*, a cura di S. Valtieri, Roma, Gangemi, pp.409-456.
- MUSSARI, B. (2009). *Il cantiere della fortificazione di Crotone: fonti, architettura, protagonisti, eventi*, in *La Calabria del vicereame spagnolo: storia, arte, architettura ed urbanistica*, (Atti del Convegno), a cura di A. Anselmi, Roma, Gangemi, pp. 758-779.
- MUSSARI, B. (2012). *"Una barriera allo incremento e alla salubrità del paese": le mura di Crotone tra dismissioni e sviluppo urbano*, in *Mura e città. Dismissioni e processi di crescita urbana dopo l'Unità d'Italia: i casi di Milano, Brescia, Roma, Napoli, Crotone, Messina*, a cura di A. M. Oteri, in «Storia Urbana», nn. 136-137, pp. 165-196.
- MUSSARI, B. (2014). *Crotone tra XVIII e XX secolo: la trasformazione della città e della sua immagine*, in *Città mediterranee in trasformazione. Identità e immagine del paesaggio urbano tra Sette e Novecento*, a cura di A. Buccaro, C. De Seta, Napoli, ESI, pp. 743-753.
- MUSSARI, B. (2017). *La fortificazione di Crotone. Storia e trasformazione del complesso militare attraverso le fonti d'archivio e cartografiche (XVI-XX sec.)*, in *Military Landscapes. A future for military heritage*, a cura di D.R. Fiorino, Milano, Skira, pp. 192-203.
- MUSSARI, B. (2018). *Il Marchesato e La Ville de Cotronne*, in *Voyage pittoresque. I. Esplorazioni nell'Italia del Sud sulle tracce della spedizione Saint-Non*, in «ArchistoR Extra», 3, supplemento di «ArchistoR», n.10, a cura di T. Manfredi, pp. 414-451.
- MUSSARI, B. (in corso di stampa). *Crotone tra immagine storica e nuovo sviluppo urbano nella seconda metà del XIX secolo*, in *La città globale. La condizione urbana come fenomeno pervasivo* (Atti del IX Congresso AISU 2019).
- OTERI, A.M (2012). *I confini dissolti. La dismissione delle mura urbane in Italia dopo l'Unità*. in *Mura e città. Dismissioni e processi di crescita urbana dopo l'Unità d'Italia: i casi di Milano, Brescia, Roma, Napoli, Crotone, Messina*, a cura di A. M. Oteri, in «Storia Urbana», nn. 136-137, pp. 5-27.
- PESAVENTO, A. (1982). *Storia dell'edilizia a Crotone (1860-1900)*, in «Il Diario del Crotonese», n.4, p. 4.
- PESAVENTO, A. (1984). *La costruzione delle fortificazioni di Crotone. Una cronaca del Cinquecento*, Bassano del Grappa, Basso.
- PRINCIPE, I. (1989). *Uccidere le mura: materiali per una storia delle demolizioni urbane in Italia*, in *La città e le mura*, a cura di C. De Seta, J. Le Goff, Roma-Bari, Laterza, pp. 387-417.
- RONZONE, S. (1995). *Crotone dalla Magna Grecia al Regno di Napoli*, Bari, La Matrice.
- RUSSO, A. (1987). *Antichi granai e nuove ciminiere nella città del latifondo*, Crotone, Brueghel.
- SAINT NON, J. C. R. (1783). *Voyage pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicilie*. 4 voll, Paris, Clousier. 1781-1786, III, 1783.
- SCAMARDI, G. (2016). *Si come il suo disegno dimostra*, Roma, Aracne.
- SEVERINO, C.G. (1988). *Crotone*, Roma-Bari, Laterza.
- SEVERINO, C.G. (2011). *Crotone. Da Polis a città di Calabria*, Roma, Gangemi.
- SORIERO, G. (1985). *Gli esiti territoriali della Riforma agraria*, in *Storia d'Italia. Le Regioni dall'Unità a oggi. La Calabria*, a cura di P. Bevilacqua, A. Placanica, Torino, Einaudi, pp. 736-743.
- TINO, P. (1985). *L'industrializzazione sperata*, in *Storia d'Italia. Le Regioni dall'Unità a oggi. La Calabria*, a cura di P. Bevilacqua, A. Placanica, Torino, Einaudi, pp. 829-858.

- ULUHOGLIAN, F.M. (1989). *Dalla città «murata» alla città «funzionale». Demolizione delle mura ed espansione urbana*, in *La città e le mura*, a cura di C. De Seta, J. Le Goff, Roma-Bari, Laterza, pp. 371-386.
- ZUCCONI, G. (2001). *La città dell'Ottocento*, Roma-Bari, Laterza.

### Fonti archivistiche

- Catanzaro, Archivio Notarile Distrettuale, atto del notaio Giuseppe Messina, 25 marzo. 1870, f. 83v.
- Catanzaro, Archivio di Stato, *Intendenza*, IV Ufficio, *Terremoti*, BB. 1-5.
- Crotone, Archivio storico comunale, *Decurionato*, 25 febbraio. 1855, cc. 17r-17v.
- Crotone, Archivio storico comunale, *Decurionato*, 18 gennaio 1857, cc. 10r-10v.
- Crotone, Archivio storico comunale, *Decurionato*, 27 febbraio.1857, cc. 15v-16v.
- Crotone, Archivio storico comunale, *Decurionato*, 26 novembre1861, cc. 80v-81r.
- Crotone, Archivio storico comunale, *Decurionato*, 7 maggio 1862, c. 39v.
- Crotone, Archivio storico comunale, *Delibere del Consiglio Comunale*, 26 aprile 1878, cc. 37-39.
- Crotone, Archivio storico comunale, *Delibere del Consiglio Comunale*, 29 novembre. 1892, c. 69.
- Crotone, Archivio storico comunale, *Delibere del Consiglio Comunale*, 14 gennaio 1899, c. 3;
- Crotone, Archivio storico comunale, *Delibere del Consiglio Comunale*, 23 luglio.1906, n.39.
- Crotone, Archivio storico comunale, *Delibere del Consiglio Comunale*, 12 giugno 1907, n.41.
- Crotone, Archivio storico comunale, *Delibere del Consiglio Comunale*, 1909, n.146.
- Roma, Archivio Centrale dello Stato, *Ministero della Pubblica Istruzione, Antichità e Belle Arti*, Divisione II, Serie II, B. 81.

### Sitografia

- BEVILACQUA, P. (2004). La riforma agraria e le trasformazioni <http://archivio.eddyburg.it/articlearticleview/2316/0/236/> (maggio 2015).



## *Le Mura Aureliane nella neo capitale d'Italia dall'angolo visuale dei militari\** *The Aurelian Walls from the visual angle of the military forces*

**SARA ISGRÒ\*, ROSSANA MANCINI\*\***

\*Università di Napoli Federico II

\*\*Sapienza Università di Roma

### **Abstract**

*Se gli eventi che interessarono la neo capitale d'Italia a partire dal 1870 sono ai più noti, giacché oggetto di diversi studi da parte di plurime figure professionali, architetti, ingegneri, urbanisti, economisti, archeologi, sociologi, meno noto è il dibattito che riguardò in quegli anni il destino delle Mura Aureliane.*

*A motivo di ciò, con il presente contributo ci si prefigge di indagare, in particolare, il rapporto che gli ingegneri militari italiani instaurarono con le antiche mura urbane della capitale, non solo proteso alla loro salvaguardia in previsione di un loro 'ri-uso', ma anche alla ricerca di una nuova utilizzazione, più consona alle mutate esigenze difensive e al nuovo ordinamento proprio delle piazzeforti.*

*If the events that affected the new capital of Italy from 1870 are known to many people, since they are the subject of various studies by multiple professional figures, architects, engineers, urban planners, economists, archaeologists, sociologists, the debate about the destiny of the Aurelian Walls, in those years, is less known. For this reason, this contribution aims to investigate the relationship between Italian military engineers and the ancient city walls. Perhaps they did not just want to 're-use' them, in a way more suited to the changing defensive needs and the new ordering of the strongholds.*

### **Keywords**

Mura Aureliane, Roma, Ingegneri militari.

*Aurelian Walls, Rome, Military engineers.*

### **Introduzione**

Le esigenze dell'autorità militare hanno sempre gravato sullo sviluppo edilizio urbano, per questa ragione gli ingegneri del passato si sono preoccupati della forma e della pianificazione delle città che dovevano fortificare. In quest'ottica si propone una lettura delle vicende che interessarono le fortificazioni di Roma nei primi decenni successivi al 1870, tenendo in filigrana i progressi registrati nell'arte della guerra a seguito della nuova tattica di assedio, inaugurata a Gaeta nel 1860-61 e sperimentata nella guerra franco-prussiana (1870-71). Va anche considerata la circolazione di nuove idee sull'arte della difesa e del guerreggiare, mutate dalle esperienze che i nostri militari maturarono nei diversi viaggi in Europa, cosa che tra l'altro contribuì a rendere più conciliabili le esigenze della fortificazione e le mutate necessità sociali, nella capitale così come nelle altre città del neonato Regno d'Italia.

---

\* Il presente contributo è frutto di un lavoro condiviso. I paragrafi *Introduzione*, 1, 2 e *Conclusioni* sono di Sara Isgrò e i paragrafi 3 e 4 di Rossana Mancini.

Più problematico sembra essere il rapporto che gli ingegneri militari italiani instaurarono con le antiche mura urbane della capitale, che sembra interessato anche alla loro salvaguardia, in previsione di un loro 'riuso', più adeguato alle mutate esigenze difensive e al nuovo ordinamento proprio delle piazzeforti.

Alla fine XIX secolo, quando molte cinte murarie venivano demolite, per le più svariate motivazioni, fiscali, amministrative o per agevolare lo sfruttamento fondiario, le Mura Aureliane, del diaframma fra la città storica e città contemporanea, devono la loro sopravvivenza anche alla sensibilità di militari quali Luigi Federico Menabrea, Enrico Rocchi, Mariano Borgatti e Luigi Durand de la Penne, che si espressero a favore della loro conservazione, «riconoscendovi un amalgama di valori di antichità, di storia, di uso ecc.» [Fara 1985, 28]. Borgatti, sul finire del XIX secolo, dedicò una monografia alle Mura di Roma dove, oltre a fornire una descrizione dello stato in cui queste si trovavano, ripercorse sinteticamente i lavori promossi da Paolo III e dai suoi successori (Paolo IV e Pio V) nel XVI secolo e quelli voluti da Urbano VIII nel XVII [Borgatti 1890]. Egli fu tra i primi a esprimere il timore che, dopo l'apertura dei primi fornici lungo le Mura Aureliane per il passaggio di grandi strade, presso Porta San Lorenzo e porta Portese, «le Mura Aureliane-Onoriane [potessero essere] destinate a sparire» [Borgatti 1890, 67].

### 1. Le difese di Roma e le antiche mura

Il 30 ottobre del 1870, a poco più di un mese dalla 'presa di Roma', fu nominata la Commissione permanente di difesa incaricata dal Ministero della Guerra di redigere un progetto di fortificazione della capitale, all'interno del *Piano di difesa dello Stato*. Nell'agosto del 1871 la Commissione presentò la relazione, a corredo del *Piano*, sotto forma di pubblicazione a stampa [*Piano Generale di Difesa dell'Italia* 1871], esprimendo la necessità di realizzare a Roma una «grande piazza di guerra con campo trincerato e ridotto generale di difesa dell'Italia peninsulare» [Minniti 1984, 15].

Il 26 febbraio 1872 il Ministero della Guerra incaricò la Direzione del genio Militare di Roma di definire un progetto, mai realizzato, per fortificare la città con opere occasionali. Si indicarono due possibilità: che l'antica cinta aureliana fosse rinforzata con terrapieni sul retro e con l'inserimento di numerose batterie oppure che si circondasse la città con forti staccati e batterie [Fara 1984, 9; Zannella 1985, 41, fig. 19]. Gli studi, condotti nel 1873, furono diretti dal tenente colonnello Luigi Garavaglia e tennero conto dei primi rilievi cartografici del territorio eseguiti dall'Istituto Topografico Militare.

Tra il 1871 e il 1875 la questione della difesa dello Stato occupò diversi numeri della «Rivista Militare italiana» e, in generale, molti articoli furono dedicati alle fortificazioni della capitale [Rivista Militare italiana 1873, 1874].

La presa di Roma sancì la fine delle Mura Aureliane quale opera difensiva, rendendo impellente la dotazione di nuove fortificazioni che la proteggessero da attacchi stranieri e, soprattutto, da un possibile sbarco francese a Civitavecchia [Quilici Gigli 1989, 860]. Luigi Federico Menabrea delineò le modalità generali per un recupero delle mura, considerandone la duplice valenza di monumento e di fortificazione. «le mura Aureliane si pongono come un ostacolo passivo costituito da un diaframma murario alto da 4 a 16 metri sulla strada esterna (pomerio esterno) e fiancheggiato dalle feritoie di torri sporgenti. Solo dove il muro era terrapienato oppure il terreno interno elevato, la difesa poteva sviluppare una sufficiente azione di fuoco. Erano cadute quasi tutte le difese superiori, sia delle cortine che delle torri, il cammino di ronda era spesso non praticabile e mancava all'interno la strada di collegamento,



essendo il pomerio in gran parte occupato dai proprietari dei terreni confinanti»<sup>1</sup> [Fara, Zannella 1984, 15; Fara 1993, 59]. Consapevoli che il restauro delle mura avrebbe avuto una funzione complementare rispetto alle già progettate opere distaccate, il capitano del Genio Celestino Cigliutti stilò un progetto di massima (1874)<sup>2</sup>. Egli propose di ripristinare, per quanto possibile, la capacità difensiva della vecchia cinta; di restaurare i rivestimenti a scarpa, di costruire traverse in terra per i pezzi di artiglieria da collocarsi nei fianchi e di inserire batterie dentro le mura. Propose anche di modellare il terreno in prossimità dalla cinta. Per l'accessibilità delle torri progettò opere assai modeste, anche solo provvisorie e in legno [Fara 2011, 167-170].

All'atto del rilievo delle mura risalente al 1874<sup>3</sup>, il loro stato di conservazione sembra pessimo: erano crollate le difese superiori delle cortine e delle torri e avevano ceduto, o erano fortemente lesionati, molti degli archi che coprivano il cammino di ronda inferiore. Le difese superiori erano in cattive condizioni e il cammino di ronda inferiore era impraticabile. Le torri erano, per la gran parte, prive di copertura a volta e di tratti di scala [Fara 2011, 170]. A quegli anni risale un nuovo progetto, di cui si pubblicano alcune tavole (Tavv. I; XVI), ad opera di Enrico Bardi (1883) sotto la guida di Durand de la Penne, per sistemare il tratto di cinta sulla sinistra del Tevere, dando anche l'avvio ad un rilievo alla scala 1:200 delle mura urbane [Fara 1984, 15].

## 2. Il campo trincerato

La storia del campo trincerato di Roma ha subito numerose battute d'arresto, fra cui la sospensione dei progetti delle opere di fortificazione, non ancora iniziate al momento dell'elezione del neo ministro della Guerra, il generale Cesare Francesco Ricotti-Magnani, il quale preferì ricondurre l'attenzione sulle Mura Aureliane.

Con Regio Decreto del 12 agosto 1877 n. 199, le fortificazioni di Roma furono dichiarate di pubblica utilità e il ministro della Guerra, Luigi Mezzacapo, dispose la realizzazione del campo trincerato, affidando al generale Giovanni Bruzzo il coordinamento degli studi finalizzati alla sua progettazione.

Il progetto del campo trincerato (1871), curato da Luigi Garavaglia, non aveva avuto seguito perché la spesa preventivata, di circa 42 milioni di lire [*Rivista Militare italiana* 1873, 458], fu ritenuta eccessiva [Fara 1985, 59; Zannella 1989, 894]. Erano seguite altre proposte, sottoposte in ultimo all'approvazione del Comitato Artiglieria e Genio, che incentivò altri studi sul tema.

Si trattava di realizzare, attorno a Roma, forti e batterie di carattere misto, con ricoveri in muratura e fossati, privi di rivestimento di scarpa e controscarpa. In questo contesto, le antiche mura urbane dovevano assolvere la funzione di cinta di sicurezza, per questo nell'intervallo tra i forti si doveva preparare il terreno per la collocazione di batterie e di fucileria in posizioni vantaggiose.

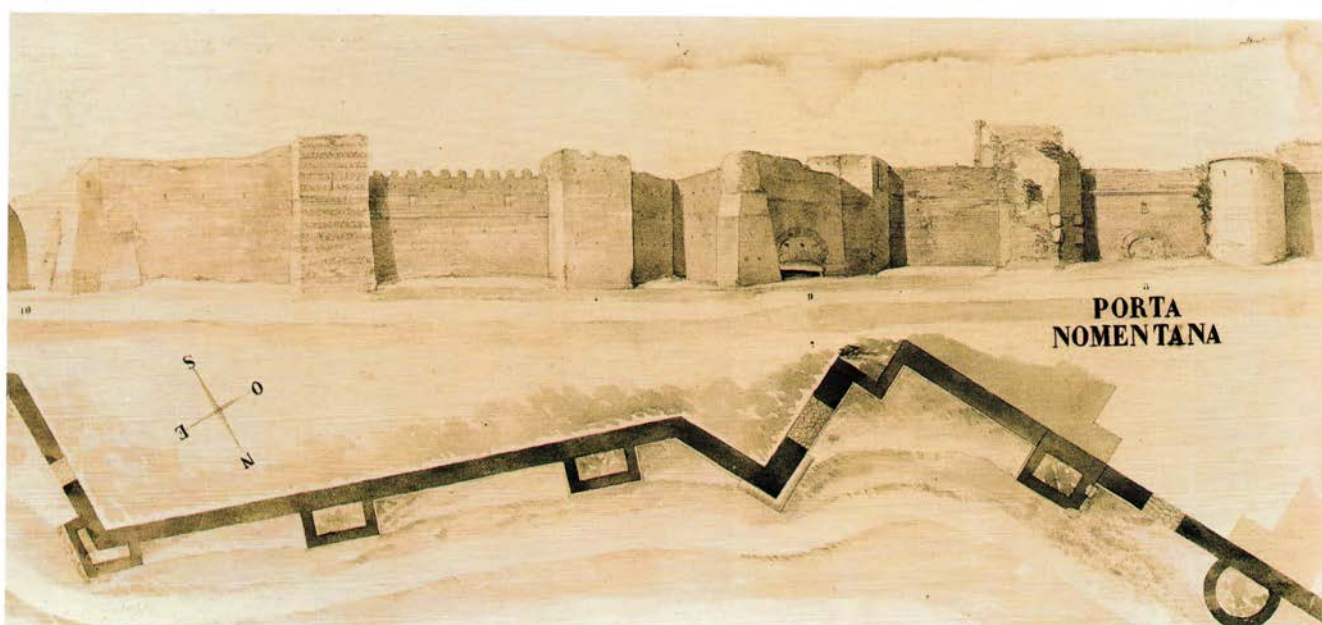
Secondo i progetti redatti nell'ottobre del 1877, tra novembre e dicembre dello stesso anno, iniziò la costruzione dei primi forti e delle prime batterie di carattere permanente, su entrambe le rive del Tevere [Fara 1984, 10]; iniziò la costruzione dei primi sette forti (Monte Mario, Braschi, Boccea, Aurelia Antica, Bravetta, Portuense, Appia Antica), cui seguirono altri sei (Ardeatina, Casilina, Prenestina, Tiburtina, Pietralata, Monte Antenne), oltre alla

<sup>1</sup> Roma, Biblioteca Vallicelliana, coll. Bonf. 8.E.11 (4), *Estratto dalla relazione sul progetto di massima per la sistemazione di Roma capitale*, Roma 14 settembre.

<sup>2</sup> Roma, Istituto di Storia e Cultura dell'Arma del Genio [da ora in poi ISGAG], Ft. 2349, 2355, 2356.

<sup>3</sup> Roma, ISGAG, Album 6490.

SARA ISGRÒ, ROSSANA MANCINI



1: Porta Chiusa, Porta Tiburtina e l'acquedotto Felice, acquerello di Felice Cicconetti, 1866 (Roma, Gabinetto Comunale delle Stampe).

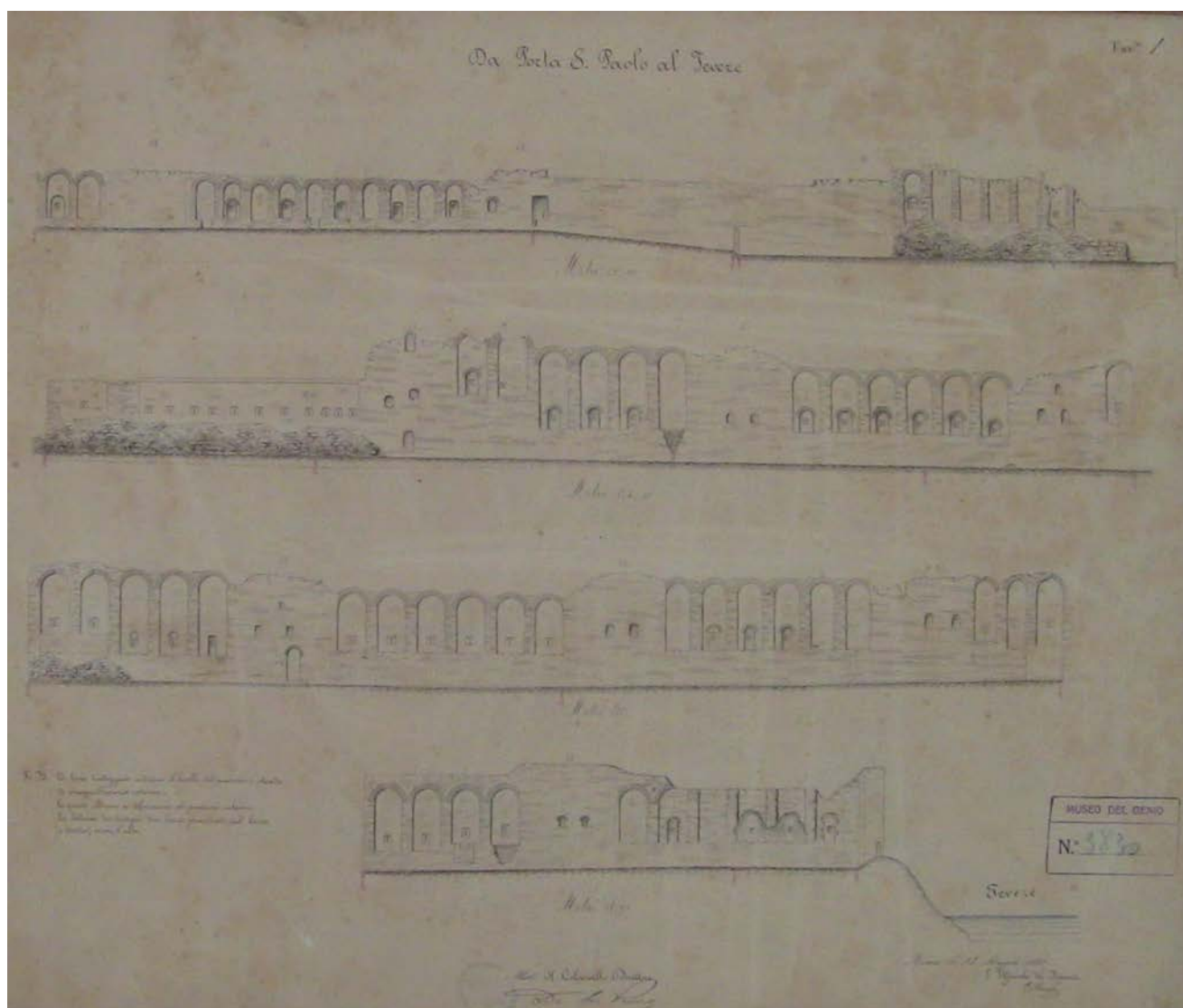
2: Porta Nomentana e il tratto di mura tra la porta e il Castro Pretorio, acquerello di Felice Cicconetti, 1866 (Roma, Gabinetto Comunale delle Stampe).

progettazione di alcuni tronchi stradali al servizio degli stessi forti [Fara 1985, 24-25].

Nel 1882, la commissione, incaricata dal Ministero della Guerra e presieduta da Luigi Mezzacapo, compiuta una verifica dello stato dei lavori di difesa, propose la realizzazione di nuovi forti e batterie (Batterie Nomentana, Porta Furba, Appia Pignatelli e dei Forti Trionfale e Ostiense) per incrementare l'efficienza della fortificazione [Zanella 1989, 894].

### 3. I disegni della cinta

A rappresentare le mura negli anni di passaggio fra il controllo dello Stato Pontificio e quello del Regno d'Italia, esistono alcune fotografie e disegni di grande interesse che restituiscono le condizioni della cinta in quell'intervallo temporale. Assai note, ma degne di ulteriore attenzione, sono le riprese fotografiche fatte realizzare da John H. Parker fra 1864 e 1870, su



3: Rilievo interno delle Mura di Roma sulla Riva sinistra del Tevere. Da porta San Paolo al Tevere. (ISCAG, Ft 15/6490, tav. 1).

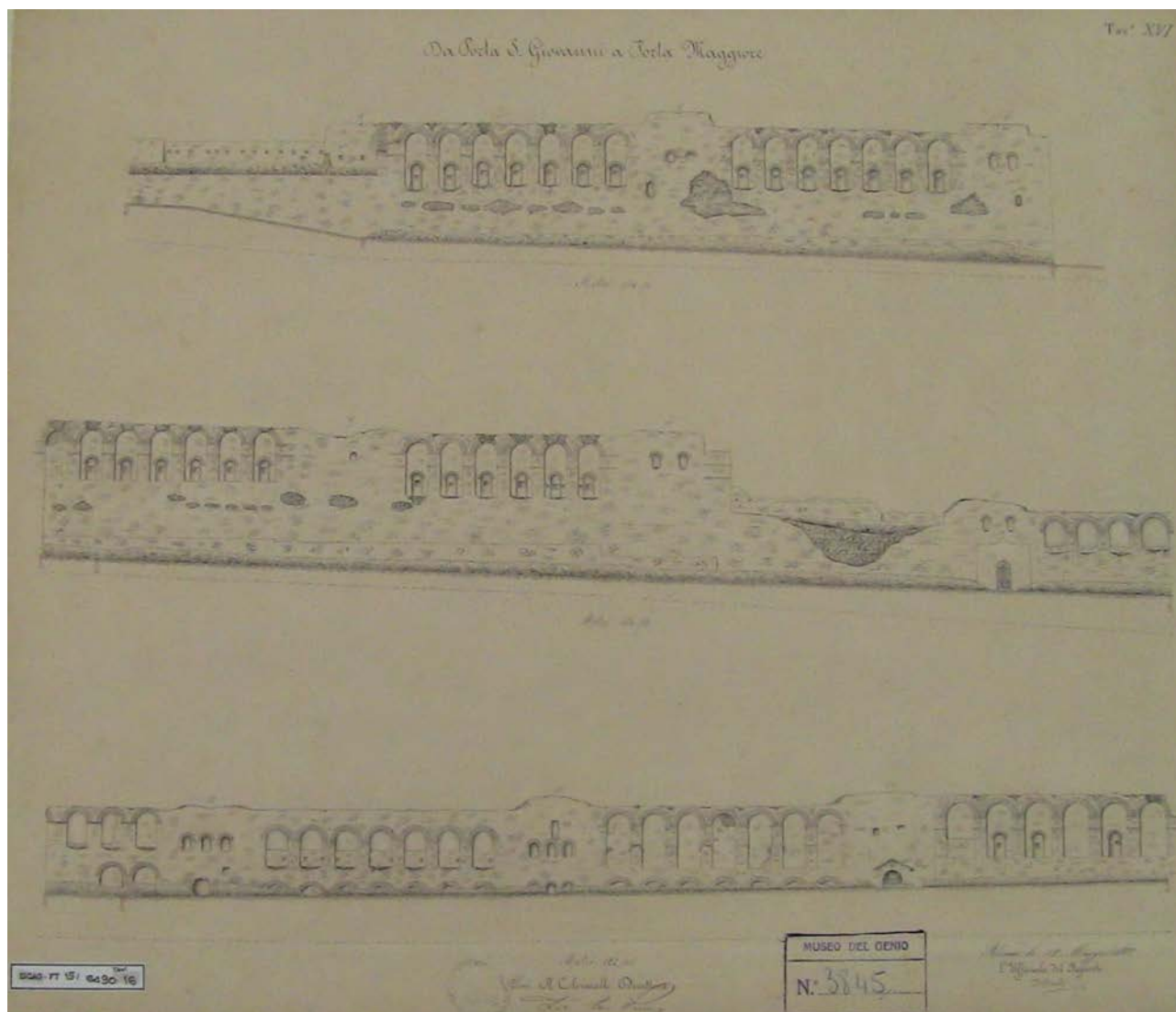
cui Felice Cicconetti, a valle di una generale verifica dimensionale effettuata sul campo, realizzò una serie di disegni acquerellati su cartone, conservata presso il Museo di Roma a Palazzo Braschi (Gabinetto Comunale delle Stampe) (figg. 1, 2).

Uno degli album, privo di data, con sezioni e qualche pianta di un progetto di sistemazione delle antiche mura, è stato datato da Cozza fra 1870 e 1877 ed è attribuito a Celestino Cigliutti<sup>4</sup>. Cozza ne pubblica alcune sezioni, relative al tratto compreso fra Porta Latina e Porta Appia. Quello di cui qui si pubblicano due tavole è il secondo album realizzato in ordine di tempo, dal titolo *Rilievo interno delle Mura di Roma sulla Riva sinistra del Tevere*, risalente al 1883<sup>5</sup>. Si compone di disegni realizzati a china su cartoncino (figg. 3, 4). Le firme sono di E. Bardi e L. Durand de la Penne [Cozza 2008, 102-105].

<sup>4</sup> Roma, ISCAG, Archivio Disegni, Cartella XXXI, B.99.

<sup>5</sup> Roma, ISCAG, Archivio Disegni, Cartella XCI, B 6490. (Album XLI, 6490, 15, 15bis).





4: Rilievo interno delle Mura di Roma sulla Riva sinistra del Tevere. Da porta San Giovanni a Porta Maggiore. (ISAG, Ft 15/6490, tav. 16).

#### 4. La competenza sulle Mura Aureliane

La presa in carico dell'antica cinta muraria sollevò non pochi problemi, coinvolgendo, ovviamente, anche i militari [Fara, Zannella 1984; Fara 1985; Zannella 1989].

La giunta provvisoria di Governo di Roma e sua provincia, il 30 settembre 1870, deliberò che «i musei capitolini e tutti gli altri monumenti archeologici e artistici esistenti in Roma e nell'Agro Romano» fossero proprietà municipali, e che pertanto spettassero al Comune «la tutela e il mantenimento de' medesimi» [Gazzetta della Repubblica 1870, 41]. Le mura non erano comprese fra i monumenti, essendo state, sino ad allora, a pieno titolo, strutture difensive.

Le controversie sull'attribuzione delle competenze continuarono e, nel 1876, l'Intendenza di Finanza di Roma interpellò l'Avvocatura Generale Erariale per sapere se le mura fossero del Demanio o «pertinenza della città». La risposta dell'avvocatura fu che: «Le mura di Roma non furono mai mura o bastioni di piazza da guerra o di fortezza; ma *munimento* di città fortificata; e ora se non più servono alla difesa restano storico monumento». Il parere è

importante per due motivi, da un lato sancisce la cessazione delle mura come presidio di difesa, e il loro ingresso ufficiale fra i 'monumenti', in quanto riconosciute come «storico documento», dall'altro perché affidano le mura alla città e non allo Stato [*La legge. Monitore giudiziario ed amministrativo del Regno d'Italia* 1876, 160-161].

La lunga controversia terminò con il parere del Consiglio di Stato che decretò (1885) che la proprietà delle mura fosse del Comune di Roma in forza dell'art. 47 del *Motu proprio* di Pio IX in data 2 ottobre 1847. Ne seguì la proposta (1897) del Ministero delle Finanze di nominare una Commissione mista allo scopo di accertare lo stato di conservazione della cinta e i lavori necessari per restaurarla, in occasione del passaggio delle consegne. Poco dopo intervenne la legge 23 dicembre 1900 n. 443, in virtù della quale, all'art. 2, si dispose la consegna delle mura al Comune di Roma, da eseguirsi nell'anno successivo, avviando le procedure di consegna dei singoli tratti, che terminarono solo nel 1919.

## Conclusioni

Le Mura Aureliane, nel passare da fortificazione a monumento, hanno accompagnato la transizione di Roma da città del Papa a capitale del Regno d'Italia. Restano tracce di ciò nei contributi di attori importanti quali i politici, gli studiosi locali, nazionali o internazionali, la società civile (le associazioni culturali, e di residenti), i servizi archeologici. Ancora da approfondire, per Roma e per molte altre città italiane ed europee, è, invece, il ruolo avuto dai vertici militari nel destino delle antiche cinte murarie.

Gli ingegneri italiani, fra la fine dell'Ottocento e l'avvio del nuovo secolo, furono figure di formazione europea. È il caso di Luigi Federico Menabrea, che ebbe modo di viaggiare in Belgio, così come Giovanni Castellazzi, di Luigi Garavaglia, Luigi Durand de la Penne, Enrico Rocchi e Mariano Borgatti, che vennero in contatto con la cultura europea del restauro che, già dalla seconda metà del XIX secolo, almeno nei paesi di lingua tedesca, possedeva strutture statali di tutela. Nell'Italia umbertina, l'architetto civile considerava le mura urbane un ostacolo all'espansione e ne auspicava la demolizione, diversamente dagli ingegneri militari, interessati alla loro salvaguardia, anche in quanto necessarie alla delimitazione del corpo di piazza nel campo trincerato. Questi ultimi manifestarono, con il loro operato, in modo più o meno consapevole, una certa unità d'intenti con la coeva dottrina del restauro, così come si stava evolvendo nel trapasso dal XIX al XX secolo.

## Bibliografia

- BORGATTI, M. (1890). *Le mura di Roma*, in «Rivista di Artiglieria e Genio», n. II, pp. 325-403.
- BRUZZO, G.B. (1884). *Altre osservazioni sulla difesa dello Stato e risposta alla Rivista Militare Italiana*, Bologna, Zanichelli.
- BRUZZO, G.B. (1884). *La difesa dello Stato. Poche osservazioni*, Bologna, Zanichelli.
- COZZA, L. (2008). *Mura di Roma dalla Porta Latina all'Appia*, in «Papers of the British School at Rome», n. 76, pp. 99-154.
- FARA, A. (2011). *Luigi Federico Menabrea (1809-1896)*, Firenze, Leo S. Olschki.
- FARA, A. (2009). *Luigi Federico Menabrea e la Difesa dello Stato unitario 1864-1873. Organizzazione del territorio e architettura militare*, in «Città e Storia», n. 2, pp. 319-334.
- FARA, A. (1993). *La città da guerra nell'Europa moderna*, Torino, Einaudi.
- FARA, A. (1985). *La metropoli difesa. Architettura militare dell'Ottocento nelle città capitali d'Italia*, Roma, Stilografica.
- FARA, A., ZANNELLA, C. (1984). *La città dei militari*, in *Roma Capitale nell'Archivio dell'ISCAG*, a cura di E. Guidoni, I. Principe, Roma, Kappa.
- MINNITI, F. (1984). *Esercito e Politica da Porta Pia alla Triplice Alleanza (1870-1871)*, Roma, Bonacci.



SARA ISGRÒ, ROSSANA MANCINI

QUILICI GIGLI, S. (1989). *Attrezzature militari e archeologia a Roma*, in *Esercito e città dall'Unità agli anni Trenta*, Atti del Convegno di studi, Perugia 11-14 maggio 1998, Tomo II, Roma, Ufficio centrale per i beni archivistici, pp. 857-870.

ZANNELLA, C. (1989). *Roma Capitale città e strutture militari tra il 1870 ed il 1911*, in *Esercito e città dall'Unità agli anni Trenta*, Atti del Convegno di studi, Perugia 11-14 maggio 1998, Tomo II, Roma, Ufficio centrale per i beni archivistici, pp. 889-903.

*Atti del governo provvisorio di Roma e province romane* (1870). in «Gazzetta della Repubblica», n. 9, p. 41.

*La difesa di uno Stato come la intendiamo noi* (1886). in «Rivista Militare Italiana», s. III, a. XXXI, vol. III, pp. 371-392.

*La legge. Monitore giudiziario e amministrativo del Regno d'Italia* (1876). Parte seconda: legislazione e giurisprudenza amministrativa. Anno XVI, pp. 160-161.

*La quistione della difesa d'Italia davanti al Parlamento* (1885). in «La Rassegna Nazionale», gennaio, pp. 265-286.

*Lavori di Difesa dello Stato. Discussione alla camera dei deputati* (1874). in «Rivista Militare Italiana», s. III, a. XIX, vol. I, pp. 410-420.

*Lavori di Difesa dello Stato. Relazione dell'Ufficio centrale del Senato del Regno* (1874). in «Rivista Militare Italiana», s. III, a. XIX, vol. II, pp. 422-436.

*Lavori di difesa dello Stato. Relazione della Giunta della Camera dei deputati* (1873). in «Rivista Militare Italiana», s. III. A. XVIII: vol. II, pp. 435-460; vol. III, pp. 136-172.

*Relazione a corredo del Piano generale di difesa dell'Italia presentata al Ministro della Guerra il 2 agosto 1871 dalla Commissione permanente per la difesa generale dello Stato* (istituita con R. Decreto del 23 gennaio 1862) (1871). Roma, Voghera Carlo.

*Roma Capitale, Documenti 1870* (1870). a cura di Gueze, G., Papa, A., vol. I, Roma, Archivio Centrale dello Stato.

#### Fonti archivistiche

Roma, Biblioteca Vallicelliana, coll. Bonf. 8.E.11 (4), *Estratto dalla relazione sul progetto di massima per la sistemazione di Roma capitale*, Roma 14 settembre.

Roma, Istituto di Storia e Cultura dell'Arma del Genio [ISCAG], Archivio Disegni, Album 6490, *Rilievo interno delle Mura di Roma sulla Riva sinistra del Tevere*, Roma 1882.

Roma, Istituto di Storia e Cultura dell'Arma del Genio [ISCAG], Archivio Disegni, Album 6490, ff. 15, 15 bis.

Roma, Istituto di Storia e Cultura dell'Arma del Genio [ISCAG], Archivio Disegni, Ft. 2349, 2355, 2356.

Roma, Istituto di Storia e Cultura dell'Arma del Genio [ISCAG], Archivio Disegni, Cartella XXXI, B. 99.

Roma, Istituto di Storia e Cultura dell'Arma del Genio [ISCAG], Archivio Disegni, Ft. 15/6490, tav. 16.

Roma, Istituto di Storia e Cultura dell'Arma del Genio [ISCAG], Archivio Disegni, Ft. XXXV-A, 2349.

Roma, Istituto di Storia e Cultura dell'Arma del Genio [ISCAG], Biblioteca, XXXVIII-B, 5017, L.F. Menabrea, *Studi sulla difesa attiva dell'Italia* (1873).

Roma, Istituto di Storia e Cultura dell'Arma del Genio [ISCAG], Biblioteca, Ft. XXXV-A, 2350, *Progetto di massima di fortificazione con opere occasionali per la difesa della Piazza di Roma*, a cura di L. Garavaglia, G. Cirillo (1872).

## La riforma moderna delle mura di Udine: evoluzione di un limite urbano

*The reformation of the Udine city walls in the modern era: evolution of an urban limit*

**FEDERICO BULFONE GRANSINIGH**

Università G. d'Annunzio di Chieti-Pescara

### Abstract

*Dal X-XI secolo ad Udine fu costruita la cinta muraria attorno al colle del castello. La storiografia ha sempre analizzato le mura medievali senza soffermarsi sull'analisi dei sistemi moderni di fortificare attuati dal XVI secolo in poi. Questi modificarono sia la viabilità sia l'espansione della città. Il presente studio analizza alcuni progetti per modernizzare le mura di Udine, soffermandosi sugli unici cinque bastioni realizzati, oggi non più esistenti.*

*From the X-XI century the city walls were built in Udine around the castle hill. Historiography has always analyzed the medieval walls without dwelling on the analysis of modern fortification systems implemented from the 16th century onwards. These changed both the roads and the expansion of the city. The present study analyzes some projects to modernize the walls of Udine, focusing on the only five bastions built, which no longer exist today.*

### Keywords

Udine, fortificazioni, spazio urbano.

*Udine, fortifications, urban space.*

### Introduzione

Gli interessi della Serenissima sui territori friulani si attestarono già dal 1411, quando questa diede inizio a una serie di alleanze con i poteri locali. Quest'azione, all'interno delle dinamiche politiche e territoriali nei domini del Patriarcato di Aquileia, si farà sempre più forte all'epoca in cui il dogato sosterrà gli udinesi nella difesa della città contro il pericolo ungherese [Knapton 2012].

Nei decenni successivi, ai fini della crescente influenza da parte della Repubblica di Venezia sullo Stato Patriarcale, fu imprescindibile il supporto della famiglia Savorgnan.

Di essa fecero parte anche Mario Aurelio e Giulio, i quali, nel XVI secolo, saranno fra i maggiori attori sulla scena della difesa nei territori soggetti a Venezia.

La successiva istituzione, nel 1542, della magistratura dei Provveditori alle Fortezze sarebbe stato il primo passo dei Provveditori alle Fortezze, il primo passo verso la definizione di uno scopo da perseguire in maniera sistematica e programmatica al fine di ristrutturare l'intero sistema difensivo del Dominio, con l'ammodernamento delle opere di difesa già esistenti e la costruzione di altre piazzeforti, al passo con le nuove tecniche fortificatorie.

Un ruolo fondamentale in queste dinamiche evolutive delle fortificazioni e dei confini fu svolto anche dal rapporto fra apparato militare e classi sociali; la storia militare, quindi, deve essere analizzata anche attraverso una dimensione culturale della guerra, incluse le ricadute sulla mentalità e sui comportamenti sociali che, a loro volta, permettono di intravedere tramite una nuova prospettiva le interazioni fra storia dell'architettura ed evoluzione urbana [Molteni 2010,



1: *Pianta della città di Udine*, Civici Musei - Udine, Galleria d'Arte Antica, Joseph Heintz il giovane, 1650 ca.

41-64]. In tale contesto, Udine riveste un caso particolare all'interno degli sviluppi dell'arte ossidionale quattro-cinquecentesca per i quali numerose città del dominio veneto furono spinte ad aggiornare le loro difese (fig. 1).

### 1. Alcune proposte e limitati interventi di ammodernamento

Le mura udinesi, sino al XV secolo, rispondevano ancora alla tipologia medievale, caratterizzata da setti murari composti prevalentemente da pietrame e mattoni con la parte interna a sacco e paramento liscio, privo di quegli accorgimenti che verranno attuati in seguito con l'architettura ossidionale alla moderna. In tale situazione, per aumentare la resistenza agli attacchi, lungo i perimetri delle mura si ha notizia della realizzazione di alcuni contrafforti e dell'esecuzione di strutture temporanee in legno per coadiuvare le esili torri disposte lungo il perimetro murario [Joppi 1891, 10].

Già prima del 1420 la Serenissima aveva attuato una serie d'interventi in alcuni siti strategici in ambito friulano; fra questi la sopraelevazione delle mura di Venzone e provvedimenti riguardanti le strutture murarie di Gradisca [Corbellini, Masau Dan, 1979; Concina, Molteni 2001]. Quest'ultima cittadina vide l'intervento del patrizio veneto Giovanni Emo che provvide, tra il 1479 e il 1481, tramite l'incarico affidato all'architetto Enrico Gallo, ad adattare le strutture difensive medievali con interventi tipici del periodo di transizione, come murature a scarpa ed elementi bastionati a impianto circolare rientranti ancora in quel concetto di articolazione dei perimetri fortificati che si appoggiava in maniera evidente a una concezione statica, tipicamente medievale dell'arte militare.





2: Udine, particolare dei cinque rivellini e delle corrispondenti porte medievali.

Emo, giunto in seguito a Udine, decise, dopo l'esperienza di Gradisca, di sostenere una campagna alquanto dispendiosa per il rafforzamento delle mura cittadine.

È del 1480, infatti, la lapide posta al piano terra di porta Villalta sulla quale si legge: «Anno salutis MCCCCLXXX Ioannes Emus Iuliensium praetor Utini moenia, et fossa, et crassa murorum appendice intra annum munus foeliciter communivit» [Buora 2020, 69], attestante quindi gli interventi voluti dal patrizio veneto lungo il fossato e sulle mura del quinto e ultimo perimetro murario.

Pur rinforzate, ma non aggiornate, le fortificazioni di Udine e Gradisca non furono considerate abbastanza forti da scoraggiare il nemico se, nel 1483, il patrizio veneto Marin Sanudo descrisse nelle sue cronache le condizioni delle fortezze e delle città della Terraferma veneziana e fra queste quelle presenti sul territorio friulano riportando che: «la rocca di Gradisca è poco forte e mal condicionate et debelle restano le mura di Udine» [Brown 1847]. Sollecitati dalle incursioni ottomane di fine Quattrocento, quindi, il Consiglio cittadino e i luogotenenti decisero di intervenire in maniera più risoluta sulle strutture ossidionali.

L'interesse verso il rinnovamento delle mura di Udine si era anche concretizzato a seguito di alcuni interventi realizzati dalla Serenissima sulle strutture fortificate poste in Lombardia e nel Veneto orientale fra le quali le piazzeforti di Asolo, Legnago e Peschiera e le città-capoluogo di Treviso, Padova, Verona, Brescia e Crema [Davies, Hemsoll 2004].

In tale fermento s'inserisce la realizzazione dei cinque rivellini udinesi giustapposti alle torri-porta di Grazzano, Poscolle, Villalta, San Lazzaro e Pracchiuso (fig. 2).

Lo sviluppo di questi nuovi apparati difensivi, avvenuto fra la fine del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento, avrebbe anticipato un più ampio programma d'adeguamento di tutto il sistema difensivo della Repubblica nei possedimenti da Terra, messo in atto a partire dalla sconfitta di Agnadello (1509). Le cinque strutture difensive, poste innanzi alle porte medievali, differiscono le une dalle altre per impianto avvalorando, quindi, la supposizione che non si sia trattato di un intervento unitario, ma di cantieri temporalmente distanti gli uni dagli altri anche di alcune decine di anni.

Il dibattito sull'aggiornamento o meno dell'intera cinta muraria udinese terrà occupato il consiglio cittadino e vari professionisti, almeno per tutto il XVI secolo. Infatti, dalla fine del XV secolo vari architetti, ingegneri e intendenti d'arme proposero progetti per ammodernare la

cinta muraria più esterna. Fra questi, a titolo d'esempio, il 9 settembre del 1502 «*l'excellens architectus et ingeniarius Lodovico d'Imola*» fornì un parere su come fortificare la città dando «*bonum et convenientem principium fortificationis ad portas Civitatis, et polliceatur se longe maiora factorum*»<sup>1</sup>. Egli, dopo aver indicato i suggerimenti richiesti, fu anche pagato dal consiglio cittadino<sup>2</sup>.

Altre idee sul fortificare furono presentate dagli anni Quaranta del Cinquecento e alla fine del medesimo secolo; una di esse, tra il 1561 e il 1566, fu bocciata da Ascanio e Giulio Savorgnan, mentre una più tarda del 1594 vide alcuni interventi approvati dal provveditore Alvise Priuli coadiuvato da Mario Il Savorgnan e dall'ingegner Francesco Malacreda, i quali diedero l'assenso per alcuni lavori nel fossato e sulle mura<sup>3</sup>.

Altri pareri furono avanzati da ingegneri e condottieri dell'epoca: tra questi Astorre Baglioni, che propose lo studio per una cinta muraria composta da dodici bastioni, o quello ideato da Gerolamo Martinengo (morto nel 1571), il quale presentò un progetto per le fortificazioni di Udine segnalato nel *Catalogo delli modelli e disegni delle piazzeforti*. Anche Orazio Guberna, nel periodo fra il 1594 e il 1596, s'interessò alla progettazione di nuove fortificazioni per Udine [Marchesi 1984, 73].

La città, quindi, pur patrocinando studi a vari architetti e ingegneri militari, non si dotò mai di un sistema fortificato unitario alla moderna.

Questa situazione è chiara se si analizza la ricca iconografia, nella quale, per i vari secoli è tracciato il perimetro delle mura, trasmettendo la caratteristica che rimarrà immutata dalla fine del XV all'alba del XIX secolo, cioè quella di Udine quale città medievale, le cui fortificazioni testimoniarono un sistema difensivo ancora legato a forme antiche e che nell'Otto-Novecento subì le demolizioni a seguito all'espansione urbana e del mutare dei mezzi di trasporto.

## 2. Mario Savorgnan: considerazioni sulle mura di Udine

All'interno del dibattito in merito al creare un fronte bastionato alla moderna attorno alla città di Udine, iniziato alle soglie del XVI secolo, preme qui portare l'attenzione su due disegni, conservati presso l'archivio Bonati Savorgnan d'Osoppo; essi descrivono le proposte per una cinta bastionata da costruirsi all'intorno della città di Udine e sono comunemente attribuiti a Mario Savorgnan [Miotti 1979, 424; Marchesi 1984, 66].

Figlio di Girolamo Savorgnan e della sua quarta moglie, la patrizia veneta Orsina Canal, Mario fu fratello del più noto Giulio, noto per le fortificazioni di Nicosia e che tanto fece per la costruzione della città di Palmanova. Entrambi si formarono in un ambiente veneziano culturalmente dinamico, entrando in contatto sia con gli esponenti del sapere scientifico dell'epoca, sia con Michele Sanmicheli e altri architetti e ingegneri della Serenissima, ma soprattutto con i membri di Casa della Rovere.

Mario conobbe Francesco Maria della Rovere, suo figlio Guidobaldo II e il Sanmicheli, sia in riunioni con Giulio Savorgnan sia nelle ricognizioni compiute alle fortezze friulane nei primi decenni del Cinquecento. È attestata, per esempio, la presenza di Mario e Giulio Savorgnan all'incontro che si tenne con il luogotenente del Friuli Lorenzo Priuli, Francesco Maria della Rovere e il *capo da guerra* Valerio Orsini, il quale propose di munire Udine sostenendo una prima idea di Francesco Maria<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Udine, Biblioteca Civica V. Joppi, Archivio Comunale Antico, *Annales*, XL, cc. 125v-126r; Udine, Biblioteca Civica V. Joppi, Archivio Comunale Antico, *Catastico*, VI, c. 175v, 1502 9 settembre.

<sup>2</sup> Udine, Biblioteca Civica V. Joppi, Archivio Comunale Antico, *Catastico*, VI, c. 175v, 1502 9 settembre.

<sup>3</sup> Venezia, Archivio di Stato, *Senato Secreti*, reg. 89, cc. 165r,v; reg. 90 cc. 4v-5r.

<sup>4</sup> Venezia, Archivio di Stato, *MMN*, 11, cc. 154r-156r; Venezia, Archivio di Stato, *Misc Codd.*, 142/15.





3: Archivio di Stato di Torino, Biblioteca antica dei Regi Archivi, Architettura militare, disegni di piazze e fortificazioni [...], Padova. Pianta delle mura e fortificazioni, scala in passi veneziani 200, V, f. 48.

In tale circostanza, inoltre, il della Rovere aveva dimostrato per la prima volta la volontà di erigere una nuova fortezza nei pressi di Strassoldo per controllare la strada Alta [Manno 1993, 11-47]. Potrebbe essere questo il seme da cui scaturì il dibattito che portò, alla fine del Cinquecento, alla fondazione di Palmanova.

Le relazioni che legarono il Savorgnan, Michele Sanmicheli e i duchi d'Urbino, furono molteplici e possono far nascere nuove prospettive sulle influenze culturali e dell'arte della guerra fatte proprie da Mario Savorgnan e trasposte nei suoi progetti. La formazione militare di Mario così come del fratello Giulio si deve anche allo stretto rapporto fra la famiglia friulana e i Gonzaga, a loro volta legati ai della Rovere per il matrimonio di Francesco della Rovere ed Eleonora Gonzaga, figlia di Francesco II e di Isabella d'Este [Bonati Savorgnan d'Osoppo 1967; Casella 2003]. In tale intreccio di conoscenze si collocano i due disegni del Savorgnan analizzati di seguito.

Essi rappresentano le proposte di Mario per la fortificazione di Udine; sono, quindi, la *summa* degli studi compiuti nell'università patavina e dell'incontro avvenuto al tempo delle ricognizioni del della Rovere in Friuli dove potrebbe essere nato un legame di reciproca stima e

collaborazione, come attestato anche dalle lettere spedite da Belgrado, feudo dei Savorgnan, nel 1564 e 1571 [Bonati Savorgnan d'Osoppo 1966-1969].

Le forme bastionate avanzate in entrambe le rappresentazioni sono da considerarsi le più aggiornate rispetto alle nozioni del fortificare proprie degli architetti militari prima del 1525; infatti, precedentemente, nei territori della Serenissima veniva utilizzato il bastione a pianta circolare detto anche rondella, com'è attestato, per esempio, nel castello di Trieste, il quale vide numerosi lavori ad opera della Serenissima in concomitanza con la conquista di Gorizia, Duino, e Fiume da parte di Girolamo Savorgnan nel 1508.

Il bastione a pianta circolare, inoltre, si ritrova frequentemente anche nelle fortificazioni venete come Treviso e Padova. Quest'ultima vide per primo Fra' Giocondo progettare delle strutture fortificate nel 1509, mentre quelle definitive furono realizzate solo a partire dal 1513. Le prime fasi si attenero al progetto voluto da Bartolomeo d'Alviano il quale fece costruire vari bastioni a matrice circolare (fig. 3). I tre baluardi a forma pentagonale di San Prosdocimo, San Giovanni e Savonarola furono voluti, invece, da Francesco Maria della Rovere, che sovrintese alla loro costruzione dal 1526 [Mazzi, Verdi, Dal Piaz 2002].

La tipologia a pianta circolare, quindi, presente a Udine con alcuni rivellini, riconoscibile anche nei casi di Gradisca e Trieste, fu abbandonata verso la fine degli anni Venti del Cinquecento per essere sostituita dal bastione poligonale sviluppato in Italia centrale [Fiore 2019].

Tale struttura alla moderna sarà rappresentata nelle piante di Udine del Savorgnan; questo induce a pensare che la nuova cinta muraria sia stata ideata in concerto dall'urbinate e da Mario, con l'apporto di conoscenze strutturali e architettoniche proprie anche di Sanmicheli. Giulio Savorgnan, invece, si oppose sempre al rinnovamento delle mura di Udine.

Il primo disegno rappresenta una vista a volo d'uccello della città (fig. 4), nella quale s'individua porta Poscolle. All'interno dei bastioni, racchiusa dal fossato, si erge ancora la terza cinta muraria e al centro di tutto il colle del castello luogotenenziale rappresentato ancora in forme medievali.

La datazione proposta da Miotti e Bonati Savorgnan d'Osoppo [Miotti 1979, 424], che collocano il documento prima del 1511, si ritiene sia da rivedere in base ai ragionamenti esposti, potendola far coincidere con gli anni Quaranta del Cinquecento o subito dopo la ricognizione fatta dal Rovere.

Anche la pianta (fig. 5), sempre attribuita a Mario Savorgnan, rappresenta una situazione anomala della città: in essa è raffigurata solamente la cinta medievale più esterna, tracciata al di sotto della linea bastionata. Nel disegno non trovano collocazione il colle del castello e le vie di comunicazione principali. Si ritiene, quindi, che la rappresentazione potrebbe essere una proposta più curata della precedente, nella quale si prevedeva la demolizione delle strutture medievali e l'erezione dei bastioni e terrapieni all'intorno del nucleo urbano già costruito.

In questa versione si contano nove bastioni, a differenza di precedenti progetti in cui se ne ritrovano da otto<sup>5</sup> a dieci.

Tale documento è datato da Pietro Marchesi al 1553 [Marchesi 1984], ma è più probabile collocarlo, come il precedente, nel quarto decennio del Cinquecento.

In questo caso si è di fronte a un disegno più preciso, tracciato da una mano sicura, utilizzando costruzioni geometriche. Potrebbe trattarsi della formalizzazione grafica ricavata dalla vista, essendo più curata e contenendo anche, nella parte inferiore del foglio, la riproduzione di un paesaggio agreste.

---

<sup>5</sup> Torino, Archivio di Stato, Sezione Corte, Biblioteca antica dei Regi archivi, Architettura militare, disegni di piazze e fortificazioni [...], *Udine. Pianta delle mura, fortificazioni e canali*, V, f. 47.



4: A sinistra Mario Savorgnan, *Proposta per la fortificazione alla moderna della città di Udine, vista prospettica*, IV decennio del XVI secolo ca. (copia ottocentesca), Archivio Fulvio Bonati Savorgnan d'Osoppo (Miotti 1979, 424). 5: A destra Mario Savorgnan, *Progetto per la fortificazione della città di Udine*, IV decennio del XVI secolo ca., Archivio Fulvio Bonati Savorgnan d'Osoppo (Marchesi 1993, 67).

L'attenzione con cui è realizzata lascerebbe pensare possa essere l'elaborato da presentare al consiglio cittadino per l'eventuale approvazione. La forma dei bastioni è tipica del periodo analizzato; si è nel momento in cui la città di Udine era maggiormente impegnata a interrogarsi sull'ammodernamento delle mura medievali.

In questo contesto la fitta relazione epistolare fra i Savorgnan e i Gonzaga, legati a loro volta anche ai della Rovere, conferma la teoria secondo la quale il Friuli e la Serenissima fossero al centro di una consolidata rete di scambi culturali e nozioni militari all'avanguardia dal punto di vista architettonico.

Tali conoscenze furono, inoltre, a più riprese portate oltre confine da maestranze specializzate, nonché carpite grazie alle relazioni trasversali intrattenute dalla famiglia Savorgnan con i territori imperiali.

Le contrastanti idee che portarono alla mancata realizzazione delle fortificazioni udinesi alla moderna ebbero varie motivazioni. Già Giovan Jacopo Leonardi, consulente e portavoce del della Rovere, nella sua relazione scritta a seguito delle ricognizioni in terra friulana, considerava Udine città da fortificare, ma allo stesso tempo non facilmente difendibile a meno di grossi interventi strutturali.

Si ritiene, infatti, che il primo deterrente alla fortificazione di Udine fu quello economico, sia per i costi intrinseci della messa in atto del progetto sia per l'ingente spesa già sostenuta dalla comunità nella ricostruzione del castello del luogotenente e di molte altre architetture cittadine, dopo il sisma e la rivolta contadina del 1511.

La seconda motivazione è sicuramente quella dell'arresto, dopo il 1503, delle incursioni ottomane. Un'ulteriore spiegazione potrebbe derivare dalla costante opposizione di Giulio Savorgnan all'implementazione delle strutture fortificate udinesi: egli, forse, aveva timore che il consiglio cittadino potesse acquisire troppo potere contrastando la politica della Serenissima e, di conseguenza, mettendo in crisi il sistema di poteri esercitati dalla sua famiglia.



Giulio sosterrà la volontà di realizzare una città di nuova fondazione, la quale avrebbe potuto essere edificata secondo i dettami dell'architettura fortificata alla moderna, resistendo sicuramente alle aggressioni attuate con le nuove tecniche di assedio; controllando quel confine con gli imperiali che alla fine del Cinquecento non si era ancora stabilizzato. Il Savorgnan riuscì nel suo intento poco prima di morire, assistendo alla nascita della città di Palmanova [Fiore 2014].

## Conclusioni

Il tema dell'aggiornamento delle fortificazioni udinesi, pur nella sua mancata realizzazione, s'inserisce nell'ampio dibattito che dal XVI secolo coinvolse i territori di Terraferma e da Mar della Repubblica di Venezia.

Fra le numerose proposte, inoltre, emergono interessanti figure di architetti e ingegneri militari, i quali hanno fornito le loro idee per fortificare alla moderna la cittadina friulana.

Un limite urbano incompleto che, però, ha lasciato memoria di sé e permette di approfondire la situazione culturale udinese e friulana caratterizzata da un insieme eterogeneo di soggetti che, a vario titolo, sono stati alla base della circolazione delle idee più innovative dell'epoca. Purtroppo, della cinta muraria e dei timidi interventi rappresentati dai cinque rivellini, non rimane traccia nell'assetto attuale della città, a meno di alcune torri-porta.

## Bibliografia

- BONATI SAVORGNAN D'OSOPPO, F. (1966-1969). *Memorie di casa Savorgnan, I. Mario Savorgnan il Vecchio e l'artiglieria del Rinascimento*, in «Atti dell'Accademia di Udine», serie VIII, 8, pp. 5-15.
- BONATI SAVORGNAN D'OSOPPO, F. (1967). *Gonzaga e Savorgnan: rapporto tra le due famiglie*, in «Archivio veneto», serie V, LXXX, pp. 5-18.
- BROWN, R. (1847). *Itinerario di Marin Sanudo per la Terraferma Veneziana nell'anno MCCCCLXXXIII*, Padova, Tipografia del Seminario.
- BUORA, M. (2020). *L'iscrizione udinese di porta Villalta, Giovanni Emo e Marco Antonio Sabellico*, in *La torre di porta Villalta a Udine*, a cura di M. Buora, A. Gargiulo, Trieste, Editreg.
- CASELLA, L. (2003). *I Savorgnan. La famiglia e le opportunità del potere*, Roma, Bulzoni Editore.
- DAVIES, P., HEMSOLL, D. (2004). *Michele Sanmicheli*, Milano, Electa.
- IORE, F. P. (2014). *L'architettura militare di Venezia in Terraferma e in Adriatico fra XVI e XVII secolo*, Atti del convegno Internazionale di studi, Palmanova 8-10 novembre 2013, Firenze, L. Olschki.
- IORE, F. P. (2019). *Architettura e Arte Militare. Mura e Bastioni nella Cultura del Rinascimento*, Roma, Campisano.
- JOPPI, V. (1891). *Udine prima del 1425*, Udine, Doretti.
- KNAPTON, M. (2012). *Venice and the Terraferma*, in *The Renaissance State Revised. Italy in the 14th-early 16th centuries*, a cura di A. Gamberini, I. Lazzarini, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 132-155.
- MANNO, A. (1993). *Utopia e politica nell'ideazione e costruzione di Palmanova*, in *Palmanova. Storia, progetti e cartografia urbana (1593-1866)*, a cura di S. Ghironi, A. Manno, Padova, G. Buzzanca, 1993, pp. 11-47.
- MARCHESI, P. (1984). *Fortezze veneziane: 1508-1797*, Milano, Rusconi.
- MARCHESI, P. (1993). *Il Friuli e Venezia (1420-1797): la difesa del territorio al tempo della Serenissima*, in a cura di G. Pavan, *Palmanova fortezza d'Europa 1593-1993*, Venezia, Marsilio, pp. 57-61.
- MAZZI, G., VERDI, A., DAL PIAZ, V. (2002). *Le mura di Padova*, Padova, Il Poligrafo editore.
- MIOTTI, T. (1979). *Gastaldie e giurisdizioni del Friuli centrale, Castelli del Friuli*, v. 2, Udine, Del Bianco, p. 424.
- MOLTENI, E. (2010). *Le cinte murarie urbane. Innovazioni tecniche per un tema antico*, in *Luoghi, spazi, architetture, Il Rinascimento italiano e l'Europa*, a cura di D. Calabi, E. Svalduz, VI, Costabissara, Angelo Colla editore, pp. 41-64.

## Fonti archivistiche

Torino, Archivio di Stato, Sezione Corte, Biblioteca antica dei Regi archivi, Architettura militare, disegni di piazze e fortificazioni [...], *Udine. Pianta delle mura, fortificazioni e canali*, V, f. 47.

Torino, Archivio di Stato, Biblioteca antica dei Regi Archivi, Architettura militare, disegni di piazze e fortificazioni [...], *Padova. Pianta delle mura e fortificazioni*, V, f. 48.  
Udine, Biblioteca Civica V. Joppi, Archivio Comunale Antico, *Annales*, XL, cc. 125v-126r.  
Udine, Biblioteca Civica V. Joppi, Archivio Comunale Antico, *Catastico*, VI, c. 175v, 1502 9 settembre.  
Venezia, Archivio di Stato, *Senato Secreti*, reg. 89, cc. 165r,v; reg. 90 cc. 4v-5r.  
Venezia, Archivio di Stato, *MMN*, 11, cc. 154r-156r.  
Venezia, Archivio di Stato, *Misc Codd.*, 142/15.





## *Eugene of Savoy (1663-1736) and the Fortress Cities on the Border between the Habsburg Monarchy and the Ottoman Empire*

**KATARINA HORVAT-LEVAJ\*, MARGARETA TURKALJ PODMANICKI\*\***

\*Institute of Art History, Zagreb

\*\*Josip Juraj Strossmayer University of Osijek

### **Abstract**

*After the liberation of the eastern part of the Habsburg Monarchy (1699), a chain of fortress cities was formed on the border with the Ottoman Empire (today's Croatia, Serbia, Hungary and Romania). Although these were modern bastion fortresses and harmoniously laid out urban environments, in professional literature this group has to date not been recognized as a coherent entity whose construction is organized by the liberator of these areas and the president of the Court War Council, Prince Eugene of Savoy. The paper discusses the basic typological features of fortress cities.*

### **Keywords**

*Habsburg border fortress cities, Prince Eugene of Savoy, Osijek.*

### **Introduction**

After the eastern part of the Habsburg Monarchy was liberated from the Ottomans, which ended in the Treaty of Karlowitz (1699), a system of fortress cities was founded along the border with the Ottoman Empire. Their construction was organized from Vienna on the initiative of Prince Eugene of Savoy (1663-1736), the liberator of the areas. When he came to the head of the Imperial War Council (1703), this «brilliant military leader devoted himself to fortifying the state border with the same determination of a superb strategist as that he used in warfare» [Uzelac 2017, 30]. After getting to know the most modern bastion fortresses in the wars between Austria and France, which Vauban himself designed for Louis XIV, Eugene of Savoy also hired the best engineers of his time to build the Habsburg fortresses. As he was seated in the capital of the Monarchy, he was able to engage prominent Vienna architects to construct the urban structures of the border cities. Thus, during the first half of the eighteenth century, Baroque settings with high-quality public, religious and residential buildings were created within the complex, star-shaped, surrounding walls of the fortifications.

This fortified chain of cities consists, from west to east, of: Novi Karlovac (Orlica), Stara Gradiška, Slavonski Brod and Osijek (in Croatia), Petrovaradin, Belgrade, Pančevo and Rača (in Serbia), Szeged (in Hungary) and Timișoara, Arad and Alba Iulia (in Romania). However, international professional literature has to date not recognized these fortified cities as belonging to a coherent whole. The reason for that is, on the one hand, that they are today situated on the territory of as many as four states. On the other hand, many of them suffered serious damage when the bastion fortifications were demolished in the nineteenth and twentieth centuries, so that insight into their original layout can only be obtained from archival plans and aerial photographs.

### **1. Historical framework and stages of construction**

The time when the fortress cities were constructed depended on the course of the war between the Habsburg Monarchy and the Ottoman Empire, in which the Ottomans were

pushed back and the border moved eastwards. The liberation war of the Habsburg Monarchy and the united Christian forces began after the defeat of the Turks near Vienna (1683), and was conducted through several key battles – the defeat of Suleiman Pasha at Harsány (1687), after which Osijek (1687), Petrovaradin (1688) and for a short time Belgrade (1688-1690) were liberated; followed by the victory of Louis William, Margrave of Baden-Baden, at Slankamen (1691), which led to the liberation of Slavonski Brod and Stara Gradiška in the same year; and the victory of Prince Eugene of Savoy at Senta (1697), which brought him world fame and the estate of Bilje in Baranja as a reward [Mažuran 2000, 45-46].

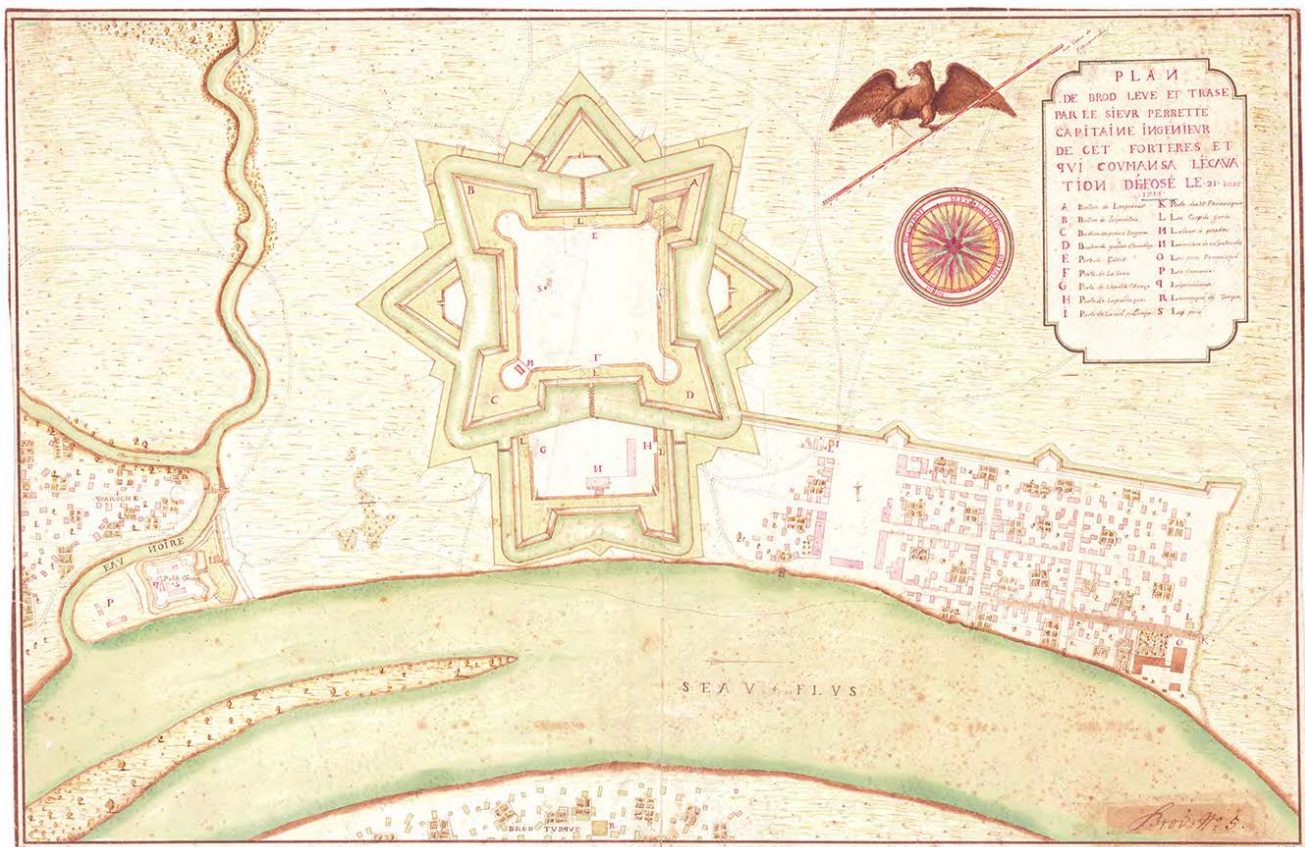
Military engineers also took part in the aforementioned military campaigns and the gradual liberation of territories was accompanied by the construction of fortresses, the first of which were Osijek and Petrovaradin. Thanks to Louis William of Baden-Baden, a close associate of Eugene of Savoy and the military commander of Slavonia, this task was in the 1690s entrusted to engineer Mathias von Kaysersfeld, who after the projects for Osijek (1690-1691) and Petrovaradin (1692) took over the construction of the fortress in Slavonski Brod (1692) [Uzelac 2017, 33-35]. These strongholds on navigable rivers – the Sava (Slavonski Brod), Drava (Osijek) and Danube (Petrovaradin) – ensured a faster end to that first stage of the liberation war, which was concluded by the Treaty of Karlowitz (1699).

The peace treaty, however, calmed the situation on the border with the Ottoman Empire only temporarily, and at the same time it allowed the escalation of mutual disputes among European states, especially between Austria and France. Eugene of Savoy played a leading role in these wars, as well, bringing the Habsburg Monarchy not only domination in Europe, but, in fighting against Louis XIV and gradually conquering his fortresses, the Prince became directly acquainted with the art of the greatest European fortification designer – Sébastien le Prestre Vauban (1633-1707) [Uzelac 2017, 31].

Direct inspiration by Vauban and danger of a new war against the Turks led to the second stage in the construction of the Habsburg border fortress cities. For this purpose, the Prince hired the French engineer Jean Petis de la Croix (1713) to fortify the key fortress cities – Osijek, Petrovaradin, Slavonski Brod and Szeged [Mažuran 2000, 71; Uzelac 2017, 37]. During these preparations, the Habsburg Monarchy also spread to Transylvania (1710), where Erdel Belgradi was rebuilt into Karlstadt Fortress (1714), today Alba Iulia.

In the meantime, a new war against the Ottomans began, which brought the Habsburg Monarchy the maximum territorial expansion, resolved in the Treaty of Passarowitz (Požarevac) (1718). The Banat of Temeswar was liberated, and also Belgrade (1717), which due to its exceptional strategic position on the plateau above the confluence of the Sava and the Danube got the status of the main fortress [Bikić 2019, 14-17]. The existing defence chain was strengthened by several new fortress cities: Timișoara and Arad in Banat, Pančevo at the confluence of the river Tamiš and the Danube, Nova Oršava on the Danube island in Đerdap, and Rača in Srijem [Uzelac 2019, 32]. In the far west, in the immediate vicinity of the Renaissance fortress city of Karlovac, Eugene of Savoy initiated the construction of New Karlovac (Orlica) [Cvitanović 1993, 58]. The Swiss engineer Nicolas Doxat de Démoret (1682-1738) deserves greatest credit for the construction of the above-mentioned new and the reconstruction of the existing fortress cities. Educated by the Dutch engineer Menno van Coehorn, Doxat accomplished an original combination of Vauban's innovations with the Dutch school of fortification [Uzelac 2019, 35].

After the death of Eugene of Savoy, much of the territory was soon lost in a new war (1737-1739), so that the border returned to the Sava and the Danube. But the stamp that Eugene gave to the said cities remains recognizable to this day.



1: Slavonski Brod, bastion fortress and fortified suburb, plan from 1715, Vienna War Archives.

## 2. Typology of the fortress cities

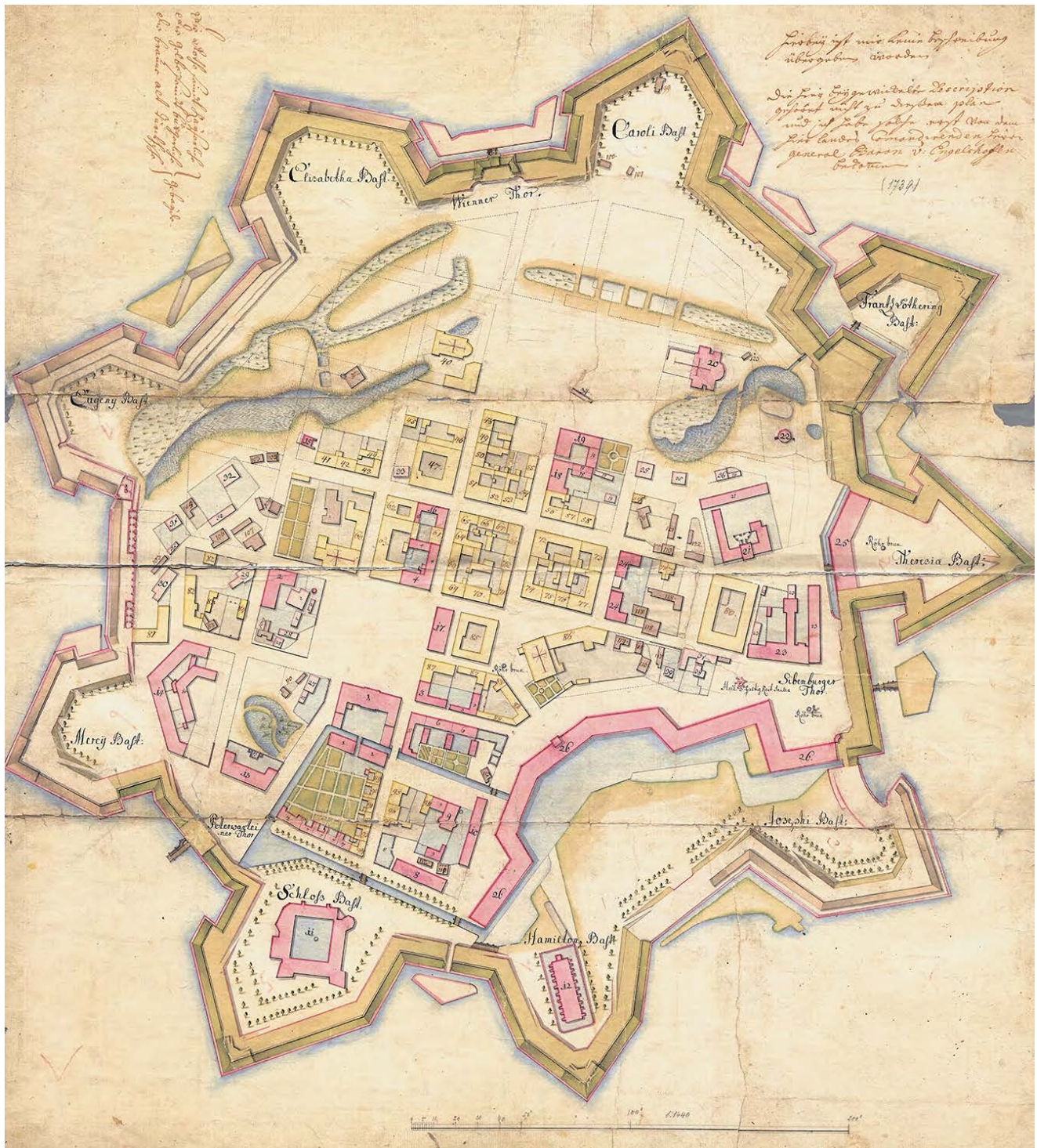
The context in which the Habsburg border fortress cities under the auspices of Eugene of Savoy were formed was reflected in several aspects of their design, from bastion fortifications through spatial organization to the architecture itself. On this occasion, we will concentrate on the typology of the urban structures.

The twelve fortress cities mentioned, built over a span of approximately four decades, are, like the Vauban fortresses [Hebbert 1990], located on strategically important positions along navigable rivers. Their diversity reflects the fact that most of them were formed on the sites of older urban agglomerations, and also that they were designed by different engineers. Nevertheless, we can formally classify them in two basic groups: fortified cities with separate fortresses (citadels) and fortress cities in the narrower sense (without separate fortresses).

In the first group defence is concentrated in the fortress, in which the military buildings are located, while the cities are in fact fortified suburbs. Slavonski Brod, Petrovaradin and Belgrade belong to this group (fig. 1).

In the second group, the cities are surrounded by multiple rings of bastions, and the military buildings lie within these fortifications, as do the public, religious and residential buildings. This group includes all the other cities – Osijek, Stara Gradiška, Szeged, Alba Iulia, Arad, Timișoara, Pančevo, Rača, Novi Karlovac (Orlica) (fig. 2).





2: Timișoara, planned orthogonal fortress city, plan from 1739, Vienna War Archives.

The main difference between the two groups is that the fortress cities of the second group were much better fortified and their urban structure was more carefully planned than that of the fortress suburbs of the first group. The choice between the two groups depended on strategic position and the existing structure, but also on different origins that are rooted much deeper in the past than the foundation of Habsburg border towns. While the first group – the



citadel and its suburbs – originated from a medieval heritage, the second group – the fortress city – emerged from ideal Renaissance cities.

It is known that in the mid-fifteenth century the ideologue of the Renaissance ideal city – Filarete (1400-1469) – used the absolute regularity of the star-shaped ring of fortifications and a radial urban matrix for his exemplary but unexecuted city of Sforzinda [Gideon 1969, 56-58]. That principle was followed for later ideal cities, some of which were executed, such as Palmanova [Scamozzi 1593] on the border between the Venetian Republic and the Habsburg Monarchy. The radial-concentric system of the urban fabric was sometimes replaced by an orthogonal grid, as in the Renaissance fortress city of Karlovac (1579) built on the initiative of Archduke Charles II of Austria on the border between Croatia and the Ottoman Empire [Žmegač 2000, 114-117], but in all the Renaissance cases the urban plan is subject to biaxial symmetry.

The Renaissance idea of the ideal fortress city continued in the Baroque period [Fara 1989], as evidenced by some of Vauban's projects, such as Neuf Brisach (1699) or the Lille citadel. Regular star-shaped fortifications were also used for some newly-built cities in the Habsburg border system – Pančevo [Doxat de Démoret, 1725], Arad.

Most of the border fortress cities formed under the wing of Eugene of Savoy, however, show much more inventive spatial planning marked by a clear move towards Baroque. In the first place, the typical regular pentagon-, hexagon- or octagon-floor plans of Renaissance cities changed into more complex oval, rhomboid or trapezoidal shapes. Good examples of this are Osijek and Stara Gradiška from the earlier formative period (end of the seventeenth century) and the newly-built cities of Rača and Orlica, created according to the idea of Nicolas Doxat de Démoret in the second and third decades of the eighteenth century. The Baroque time of construction of the Habsburg border cities was also reflected in their urban structure. Instead of just one central square, as in Renaissance cities, the formation of several squares provided a variety of dynamic and scenic views, as best evidenced in Osijek and Timișoara. At the same time, most cities have a typically Baroque axial composition, which incorporates not only the urban fabric and the distribution of the key buildings within it, but despite the existing defence ring, in the mind's eye it extends beyond it to the surrounding territory. When an oval church is found in the central axis of a fortress city (Orlica), or when the edges of the urban fabric are defined by convex-concave shaped barracks (Timișoara, Orlica), we witness really high criteria of Baroque urban planning which far exceeds the utilitarian character of border towns.

These high urban achievements were attained both in newly-established and in renewed cities, and in the case of the latter, the transformation process from the existing organic settlement into a planned, ideal, Baroque city is interesting. The span between the found, planned and executed can be easily followed on the examples of Stara Gradiška [Bedenko 1976-1977, 109-115], Szeged and Timișoara [Petri 1966; Vărtaciu-Medelet 2012, 40-41], but it is perhaps best illustrated by Osijek, where the transformation of the older city was complemented by a plan to found a new fortress city.

KATARINA HORVAT-LEVAJ, MARGARETA TURKALJ PODMANICKI



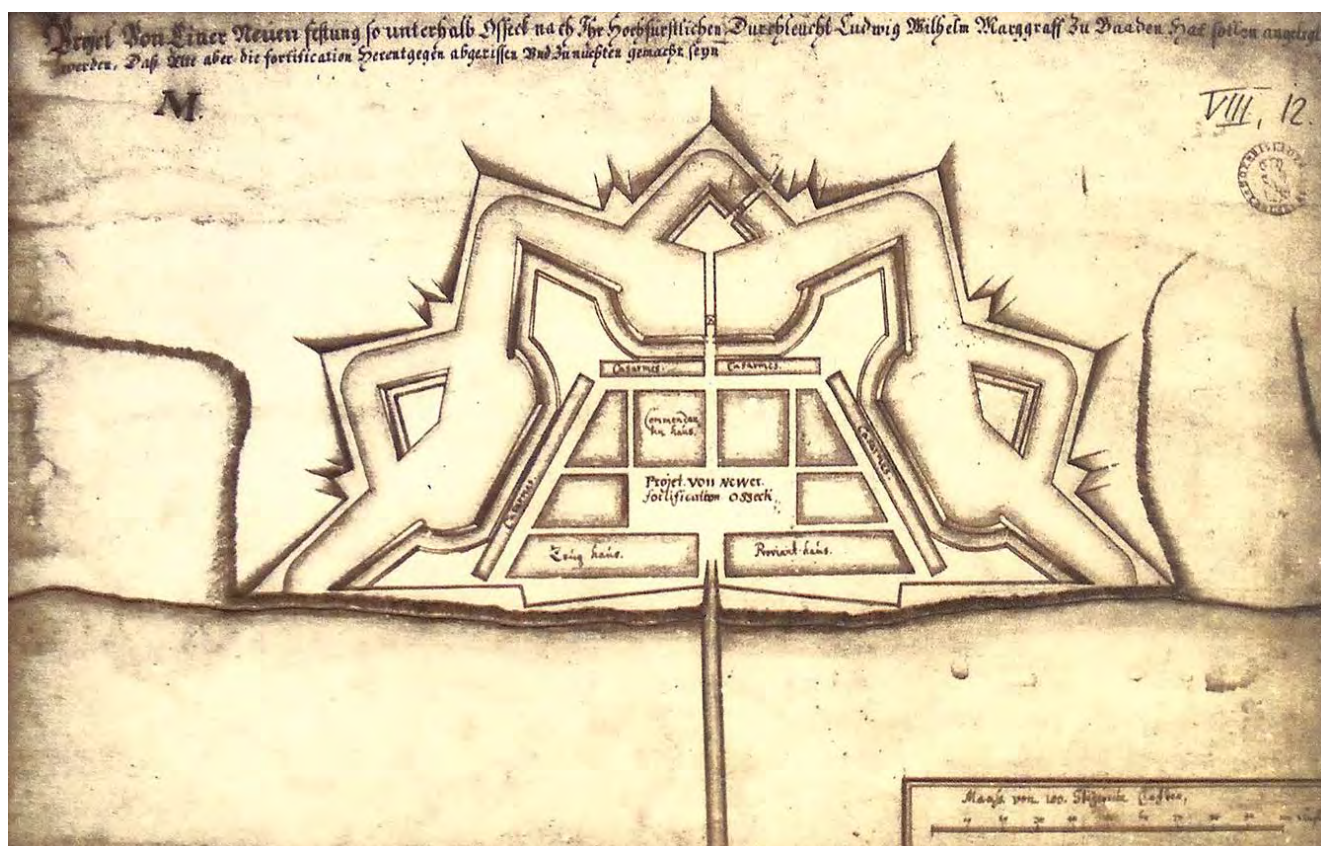
3: Osijek, bastion fortress around the medieval town of organic structure, plan from 1688, Vienna War Archives.



### 3. Osijek as an example

Osijek greeted liberation from one hundred and fifty years of Ottoman occupation (1687) as a medieval Islamized city. This situation was recorded by the engineers Megrini and F.C. Beaulaincourt de Golné, who, one year after its liberation, on the order of Louis William of Baden-Baden, drew up a plan to improve its fortifications [Mažuran 2000, 45; Uzelac 2016]. In addition to a view of the city, the plan also shows its organic structure (fig. 3).

Although the construction of the fortifications began immediately, sources also note the emergence of a far more ambitious project. Namely, after the situation on the border improved, in 1690 Louis William commissioned a new project for Osijek from Mathias von Kayserfeld, the chief fortifications designer for Hungary. It was to be a planned city of orthogonal layout with a powerful bastion ring, which would have meant, as thought until recently, the complete demolition of the existing city [Mažuran 2000, 48] (fig. 4). However, latest research has shown that the intention had actually been to found a new city down the river Drava, approximately on the site of Roman Mursa, the precursor of medieval Osijek [Horvat-Levaj, Turkalj Podmanicki 2019, 25]. Kayserfeld's familiarity with the basic principles of Baroque town planning is evidenced by the axial layout, with the main communication passing through the middle of the square and connecting the 'land' and 'river' gates, and continuing across the bridge over the Drava into the Baranja plains. A military command building was planned in the centre of the town, and in addition to blocks intended for public and residential architecture, the preserved plan shows narrow stretches of barracks along the



4: Osijek, planned orthogonal fortress city (on the site of today's Donji grad), project from 1690, Badisches Generallandes Archiv in Karlsruhe.



edges of the settlement. However, the military authorities in Vienna considered the project too expensive, and another reversal in the fortunes of war led to the definitive abandoning of plans to found a new Osijek [Mažuran 2000, 46].

Osijek became relevant again when the situation calmed down, but Kayserfeld's project for a new city was modified into a transformation of the existing settlement (1693). Strengthening the fortifications with demi-bastions along the Drava and bastions on the mainland showed knowledge of Vauban's innovations [Uzelac 2017, 36] (fig. 5). When planning the urban disposition, however, the reality of the found organic city, although largely annulled, nevertheless disrupted the ideal symmetry of the earlier plan. Thus, the axially placed city gate and the bridge were transferred from the central city axis to a side axis, and some streets lost their straight course in favour of slight angles. Nevertheless, the Parade Square was drawn approximately in the middle of the city. Kayserfeld also planned the construction of military buildings within the fortification (gunpowder stores, barracks, armouries, main guard building and food warehouses), as the accompanying legend on the 1693 plan shows. The arrangement outlined in this way was the basis for the later development of Osijek.



5: Osijek, planned orthogonal fortress city (today's Tvrđa), plan from 1738, Vienna War Archives.

## Conclusions

The fortress cities on the south-eastern border of the Habsburg Monarchy with the Ottoman Empire (today on the territory of Croatia, Serbia, Hungary and Romania), built in the last decade of the seventeenth and the first three decades of the eighteenth century, are a valuable portion of the Central-European Baroque architectural heritage. Formed as part of the defence strategy of the imperial court in Vienna, and under the immediate organization of the liberator of these areas and the President of the Imperial War Council – Prince Eugene of Savoy – they are testament to the high cultural level of their initiator, who was not only a military commander but also a recognised art patron [Husslein-Arco, Plessen 2010]. But while his fine structures in Vienna and Austria, with Belvedere Palace holding pride of place, have long been evaluated in professional literature, this part of Eugene's activity remains almost unknown. By primarily selecting skilled military engineers who designed the fortifications and the urban tissues within them, Eugene was directly involved in the design of the border fortress cities. A memorandum addressed to the Austrian Emperor after the liberation of Belgrade (1717) with an argued concept for the border fortifications, letters to engineers with direct instructions for the design of individual fortifications (Osijek) and, finally, his signature on certain projects (Slavonski Brod) are additional confirmation [Uzelac 2019, 32; Kljajić 1998]. Here we have highlighted some urban features of fortress cities inspired by Vauban's fortification projects for Louis XIV and based on the idea of Renaissance ideal cities, transformed through the Baroque conception of space. An entire evaluation of the architectural heritage of the fortress cities is yet to come, and when it is completed, we believe that this corpus will occupy a prominent place in the context of European town planning and early modern architecture.

This paper was co-funded by the Croatian Science Foundation under Project Number 3844 – *Eugene of Savoy (1663–1736) and the city-fortresses on the south-eastern border of the Habsburg Monarchy*.

## Bibliography

- BEDENKO, V. (1976-1977). *Urbanistička prošlost Stare Gradiške*, in «Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske», n. 2-3, pp. 109-115.
- BIKIĆ, B. (2019). *Baroque Belgrade transformation 1717-1739*, Beograd.
- CVITANOVIĆ, Đ. (1993). *Dopuna proučavanju djela i života Nikole Doxata de Démoretta*, in «Radovi Instituta za povijest umjetnosti», n. 17, pp. 57-61.
- FARA, A. (1989). *Il sistema e la città. Architettura fortificata dell'Europa moderna dai trattati alle realizzazioni 1464-1794*, Genova.
- GIDEON, S. (1969). *Prostor, vreme, arhitektura*, Beograd.
- HALE, J. R. (1977). *Renaissance Fortification. Art or Engineering*, London.
- HEBBERT, F. J. (1990). *Soldier of France: Sébastien le Prestre de Vauban, 1633-1707*, American university studies.
- HORVAT-LEVAJ, K., TURKALJ PODMANICKI, M. (2019). *Palača Slavonske generalkomande u Osijeku / The Palace of The Slavonian General Command in Osijek*, Zagreb - Osijek.
- HORVAT-LEVAJ, K., TURKALJ PODMANICKI, M. (2020). *A Symbol of Habsburg Military Power: the Slavonian General command Palace in Osijek (1723)*, in «RIHA Journal» [https://www.riha-journal.org/articles/2020/horvat-levaj\\_turkalj-podmanicki](https://www.riha-journal.org/articles/2020/horvat-levaj_turkalj-podmanicki)
- ILIJANIĆ, M., MIRKOVIĆ, (1978-1979). *Prilog dokumentaciji o građevnoj povijesti osječke Tvrđe na prijelazu sedamnaestog u osamnaesto stoljeće*, in «Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske», n. 4-5, pp. 91-107.
- KLJAJIĆ, J. (1998). *Brodsko tvrđava*, Slavonski Brod.
- MAŽURAN, I. (2000). *Grad i tvrđava Osijek*, Osijek.
- PETRI, A. P. (1966). *Die Festung Temeswar im 18. Jahrhundert. Beiträge zur Erinnerung an die Befreiung der Banater Hauptstadt vor 250 Jahren*, München.
- HUSSLEIN-ARCO, A., PLESSSEN, M-L. (2010). *Prince Eugene: general-philosopher and art lover*, München.



KATARINA HORVAT-LEVAJ, MARGARETA TURKALJ PODMANICKI

- UZELAC, Z. (2016). *Barokna preobrazba srednjovjekovne (orijentalizirane) urbane strukture Osijeka*, in Artos. Online časopis Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku, n. 5.
- UZELAC, Z. (2017). *Tvrđava Osijek i začetak strateškog lanca gradova-tvrđava princa Eugena Savojskog prije rata 1716-1718*, in «Osječki zbornik», n. XXXIII, pp. 27-43.
- UZELAC, Z. (2019). *Vrhunac razvitka osječkih baroknih fortifikacija, treća projektna faza 1727 -1731, doprinos Nicolasa Doxata de Démoreta*, in «Osječki zbornik», n. XXXV, pp. 27-48.
- VÂRTACIU-MEDELET, R. (2012). *Barock im Banat: Eine europäische Kulturlandschaft*, Regensburg.
- ŽMEGAČ, A. (2000). Bastioni kontinentalne Hrvatske, Zagreb.

### Archival sources

- Karlsruhe, Landesarchiv Baden-Württemberg, Generallandesarchiv, Hfk Planbände Nr. 8, 12, Osseck, 1690.
- Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Kriegsarchiv (AT-OeStA/KA) KPS GPA Inland C VII, Brod, Nr. 04, 1715.
- Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Kriegsarchiv (AT-OeStA/KA) KPS KS G I h, 667-2, Temeswar, 1739.
- Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Kriegsarchiv (AT-OeStA/KA) KPS GPA Inland C VII, Esseg, Nr. 05, 1688.
- Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Kriegsarchiv (AT-OeStA/KA) KPS KS G I h, 161, Esseg, 1738.

## **Fortezze e cinte difensive nella figura urbana e nell'immagine del paesaggio** *Fortresses and defensive walls in the urban figure and landscape image*

**ANNA MAROTTA, ROSSANA NETTI**

Politecnico di Torino

### **Abstract**

*Nel suo territorio, la città difesa è frutto di processi complessi e interrelati: se dall'antichità le componenti orografiche (e, in senso più ampio, paesaggistiche) sono state tra i primi parametri per le scelte progettuali, in età moderna le stesse appaiono completate (anche nei trattati), dalla geometria e dalla balistica. Un momento fondamentale è 'la difesa contro il Turco', che spinge verso una nuova concezione della città fortificata, con relativa rappresentazione cartografica congruente. L'affinità fra vari progettisti militari è in parte dovuta alla condivisione della cultura della difesa in Europa (e non solo), nella libera circolazione di un sapere che diffonde la tecnica dell'architettura bastionata persino nel Nuovo Mondo (lo stile rimane invece pertinente agli specifici luoghi e all'individualità di ciascun protagonista). Tra analogie e difformità, i casi esaminati (la Fortezza di San Pietroburgo, la Cittadella di Almeida, la Cittadella di Alessandria e la Fortezza di Bourtange) sono comparabili in modo sistematico con altri esempi di fortezze, in ambito europeo, che hanno subito modifiche e trasformazioni (con attenzione alla programmatica polarizzazione di periodo Napoleonico): Tolone, Anversa, Torino, l'Alessandrino, il Finale, La Spezia. Nell'ambito della Rappresentazione, per future indagini, illuminante potrà essere, per gli esempi esaminati, anche la narrazione visiva di città e paesaggio della difesa attraverso l'arte.*

*In its territory the defended city is the result of complex and interrelated processes: if since ancient times the orographic components (and, in a wider sense, landscape) have been among the first parameters for design choices, in modern times they appear to be completed (even in the treatises) by geometry and ballistics. A fundamental moment is 'the defence against the Turk', which pushes towards a new conception of the fortified city, with its congruent cartographic representation. The affinity between various military designers is partly due to the sharing of the culture of defence in Europe (and not only), in the free circulation of a knowledge that spreads the technique of bastioned architecture even in the New World (the style instead remains pertinent to the specific places and the individuality of each protagonist). Between analogies and differences, the cases examined (the Fortress of St. Petersburg, the Citadel of Almeida, the Citadel of Alexandria and the Fortress of Bourtange) are systematically comparable with other examples of fortresses in Europe that have undergone changes and transformations (with attention to the programmatic polarization of the Napoleonic period) will be examined and compared in a systematic way: Toulon, Antwerp, Turin, the province of Alessandria, Finale Ligure and La Spezia. In the context of the Representation, the visual narration of the city and landscape of defence through art will be illuminating.*

### **Keywords**

Cittadelle alla moderna, Paesaggi nel territorio della difesa, Ingegneri e architetti militari.

*Modern citadels, Landscapes in the defence territory, Military engineers and architects.*

## Introduzione

Nel mondo e nella rete delle fortezze europee un'ideale 'sommatoria' delle esperienze di ingegneri militari e architetti fortificatori [Viganò 1994] si configura quale potente mezzo di diffusione culturale, tanto a livello generale, quanto a livello specialistico. Gli approcci di metodo non possono che essere molteplici: strategici (in relazione ad esempio a configurazioni orografico-territoriali, ovvero tipologico-strutturali), geometrici e algebrico-matematici (per aspetti strutturali, visuali e rispetto alle traiettorie dei tiri nemici), fino ai valori simbolico-formali dell'icona esagonale, con riferimenti puntuali a Fara, Amoretti e Viglino [Fara 2014].

Dalla letteratura specialistica (ad esempio dai trattati di geometria), in un'applicazione mirata del *Progetto Logico di Rilievo* [Marotta 2014], è stato generato un *data-base* dedicato alla schedatura delle fortificazioni, seguendo criteri e parametri espunti per possibili comparazioni e per evidenziare analogie e difformità. Nel limitarci (programmaticamente, e non a caso) alla pura forma esagonale, l'elenco qui proposto di alcune cittadelle analizzate nel mosaico europeo comprende: per l'Italia Casale Monferrato, Alessandria, Avola, Grammichele, Grosseto; per la Francia Gravelines e Perpignano; sono comprese Charleroi in Belgio e Bergen op Zoom nei Paesi Bassi. E infine: Arad in Romania, Karlovac in Croazia, Jelizawetgrad in Ucraina, Rostov in Russia, al quale si può aggiungere Almeida in Portogallo. Fra le tante comparazioni possibili, è interessante il confronto fra la Cittadella di Alessandria con Ignazio Bertola (1676-1755) e quella portoghese di Almeida con Antoine Deville o De Ville (1596-1658), famoso ingegnere militare francese al servizio del principe Tommaso di Carignano e di Carlo Emanuele I di Savoia [Marotta 2016, 2019]. Le matrici teoriche di Bertola fanno capo al *Dizionario e repertorio di Fortificazioni* del 1721, che presenta una rassegna puntuale dei principali trattati e trattatisti di riferimento: Alberti, de' Marchi e Busca, Lorini e Tensini, Guarini e Bar-le-Duc, de Pagan e Manesson Mallet, Doegen e van Coehorn, Dilich, Pfeffinger e de Medrano [Chiodi 2005, Fara 2014]. Di Deville è utile ricordare che fra il 1630 e il 1635 per la Repubblica di Venezia fortificò il porto di Pola e curò le difese di tutta la Dalmazia. Nel trattato *Fortifications d'Antoine Deville* sono riportate 53 tavole illustrative da lui disegnate e incise e sempre a Deville è attribuito il trattato *Portus et urbis Polae antiquitatum*, in prima edizione nel 1633, con dedica al Doge.

## 1. Premessa metodologica

Se – fra natura e artificio, materiale e immateriale – il rapporto fra la città, la struttura e l'ambiente urbano e il sistema della difesa può essere vasto e vario, sicuramente possiamo individuare alcuni approcci metodologico-disciplinari che ci consentono indagini mirate.

Fra dette componenti possono essere sicuramente comprese quelle del pensiero geometrico matematico (con i relativi trattati teorici e pratici per l'offesa e la difesa), con tutti i connessi tipi di fortificazioni derivabili [Severini 1984].

Ma sono altresì indispensabili indagini anche sul tipo di territorio naturale, con i correlati e più adatti sistemi difensivi. Sono saperi e pratiche che riconosciamo e ritroviamo puntualmente nell'immagine del paesaggio e nella sua sostanza materiale. Ma altrettanto fondativi e caratterizzanti possono risultare gli apparati (naturali e non) 'del verde e dell'acqua'. Si pensi per il primo al problema dell'ailanto, pianta attualmente invasiva, che sta distruggendo le strutture della Cittadella di Alessandria e che era stata invece posta a guardia del suo terreno di fondazione, secondo le prescrizioni dei trattati di Lanteri e Vauban.

Tra le tante tipologie di fortezze, qui abbiamo privilegiato quelle 'alla moderna' esagonali o pentagonali, con i rispettivi progettisti [Molteni, Pérez Negrete 2018]. Gli esempi qui

selezionati, per una prima indagine comparativa, sono quelli di San Pietroburgo in Russia, con Domenico Trezzini; Almeida in Portogallo, con Antoine de Ville; Alessandria in Italia, con Ignazio Bertola; Bourtange in Olanda, con Adriaen Anthonisz.

Negli esempi selezionati, tutte le componenti caratterizzanti vengono considerate non solo come parametri per il pensiero, l'idea e il progetto della fortezza in rapporto alla città, al territorio e al paesaggio, ma anche negli effetti e nelle risultanze visive e percettive.

Tale tipo di sperimentazione viene applicata e valutata tanto nel momento dell'ideazione originale, quanto nella nostra realtà contemporanea, anche per meglio conoscere, conservare e valorizzare questo patrimonio paesaggistico e di costruito storico.

## 2. La Fortezza di San Pietroburgo

Di questa città, il paesaggio fortificato a cui facciamo riferimento è quello relativo in particolare alla Cittadella (*Петропавловская крепость*), nota anche come 'Bastiglia russa', voluta dallo zar Pietro il Grande nel 1703, durante la Grande Guerra del nord (1700-1721), su progetto dell'architetto Domenico Trezzini (1670-1734), ticinese figlio d'arte, della Compagnia di Sant'Anna, già impegnato in Danimarca. Si conferma così il rapporto tra il Ticino, la Svizzera e San Pietroburgo come radice forte nella cultura europea, anche per il territorio della difesa e quindi per il paesaggio delle fortezze [Domenico Trezzini 1994].

Alla Cittadella sarebbe poi seguita la nuova espansione urbana: l'isola di Vasil'evikij diventerà – dopo un'attenta opera di costruzione durata decenni – il centro della nuova città che, dedicata a San Pietro (e, indirettamente, anche all'imperatore) doveva diventare la nuova capitale, di stampo europeo, dell'Impero.

La prima pietra della città, collocata dallo zar il 27 maggio 1703, recava l'iscrizione: «Nell'anno di grazia 1703, la città di San Pietroburgo fu costruita dallo zar e granduca Pëtr Alekseevič, imperatore di tutte le Russie». Esattamente il 16 maggio del 1703, su disegno di Trezzini, l'ingegnere Kirchestein iniziò la costruzione della fortezza, in terra e legno, dedicata ai Santi Pietro e Paolo, perché proprio in quella data ricorreva la festa a loro dedicata. La collocazione nel sito era strategica perché dominava l'isola di Vasil'evskij, che spartiva in due rami il fiume Neva (la Piccola e la Grande Neva), su un terreno ostico per costruire palazzi e monumenti. Ma solo nel 1706 Trezzini assunse l'incarico di trasformare quello che era ancora un assemblaggio di terriccio e legno in un'imponente fortezza in muratura, fondata su un complesso sistema di tronchi conficcati nel fondale del fiume.

Il paesaggio posto intorno alla Cittadella era un delta malsano e paludoso, formato da innumerevoli isole e isolette tutte soggette a periodiche, devastanti inondazioni. Il clima era umido e insalubre e la sua ubicazione all'estremo nord portava a un buio interminabile nei mesi invernali e a lunghissime ore di luce nella brevissima estate nordica. Altra caratteristica favorevole alla scelta del sito era la resistenza al gelo della Neva, navigabile per più di 200 giorni all'anno. La vegetazione del luogo era rada su un suolo povero.

Nella ferma volontà dello zar l'impianto urbano-territoriale doveva riprendere l'appassionata suggestione paesaggistica che Pietro il Grande nutriva per le 'città d'acqua' (come Copenaghen e Venezia), interesse che lo accompagnò per tutta la vita. Il 'gioiello di San Pietroburgo' fu la sua risposta alle due grandi realtà urbane e paesaggistiche del teatro europeo (fig. 1b).

ANNA MAROTTA, ROSSANA NETTI



1: Fortezza dei Santi Pietro e Paolo, San Pietroburgo, Russia. a: pianta della fortezza, del coronamento e dello spalto di Sant'Anna (1740); b: fortezza vista dal fiume Neva (1780). Ai fini della rappresentazione paesaggistica si tratta di una rappresentazione prospettica assolutamente eccezionale, con la fortezza esagonale in prima piano e sullo sfondo sfumata la bellissima città; c: vista dall'alto della Fortezza.

Nella Cittadella esagonale dell'*isola Enisari* – in finlandese «*isola delle Lepri*» – rinominata in russo *Zajačij ostrov* (Заячий остров), Pietro I stabilì la corte con il tesoro reale, il tribunale e le prigioni, situate nel bastione Trubeckoj. Uno dei primi a esservi detenuto fu il figlio, lo *zarevic* Aleksej, che morì nel 1718.

Per la puntuale individuazione e descrizione dei luoghi può essere utile il confronto con una rappresentazione del 1740 (fig. 1a). Alla fortezza si accede per mezzo di due ponti in legno, quello di San Giovanni (a est) e quello del Coronamento (a ovest) attraverso sei porte: quelle di San Basilio, della Neva, di San Giovanni, del Coronamento, di San Nicola e quella di San



Pietro. Il bastione Trubeckoj (F) porta il nome di una famiglia di boiardi. Gli altri cinque bastioni della fortezza sono: il bastione Gosudarev (Государев, Sovrano) dedicato a Pietro il Grande (A); il bastione Naryškin (Нарышкин) (B), altra famiglia di boiardi alla quale apparteneva la madre di Pietro, Natal'ja Kirillovna Naryškina; il bastione Menšikov (Меншиков) (C), da Aleksandr Menšikov, consigliere dello zar; il bastione Zotov (Зотое) (E), da Nikita Zotov, già tutore di Pietro I, buffone di corte e ministro degli Esteri; il bastione Golovkin (Головкин) (G), da Gavriil Golovkin, consigliere e ambasciatore. Sulla terraferma, di fronte al bastione Golovkin, era situata un'imponente opera a corona: il bastione dell'Imperatrice Caterina (V).

Nel panorama di San Pietroburgo, oltre alla Cittadella, emergono anche altre opere chiave che portano la firma di Domenico Trezzini, come l'omonima Cattedrale e il Palazzo d'Estate, ma anche numerosi tracciati di viali e progetti per palazzi e parchi. Le sue opere si distinguono per la sobrietà di gusto tardo barocco, un lavoro ispirato al gusto nordico, malgrado le origini subalpine. La sua opera fu portata avanti, dopo la sua morte, dal figlio Pietro Antonio. Attualmente, al di là del canale che separa la fortezza dalla terraferma, possiamo notare, nell'esatto posto della demolita opera a corona (V), un vasto edificio che richiama la forma antica del bastione e tutt'intorno una vastissima estensione a verde, oltre la quale si estende la città. Il parco sorge dove in passato si trovava un ampio terreno privo di vegetazione che circondava la medesima opera a corona, per permettere un'ampia visuale di tiro alla guarnigione, in caso di assedio. L'ampia visibilità e la relativa percezione del paesaggio sono dunque derivate da esigenze strategico-difensive (fig. 1c).

### 3. La Cittadella di Almeida

Il paesaggio di Almeida con la sua Cittadella va inserito nel concetto di valori universali della frontiera ispano-portoghese, con i sistemi territoriali della frontiera del Duero, in relazione ai più grandi sistemi territoriali. Un altro concetto importante è quello della delimitazione della frontiera come fattore identitario e la Raya come delimitazione amministrativa, con il suo significato storico di frontiera dal lato spagnolo.

Nel 1641 l'architetto Antoine Deville disegnò le fortificazioni. Nella prima metà del XVIII secolo la città fu nuovamente nelle mani del regno spagnolo; successivamente essa fu in alternanza dominata dai Francesi e dagli Inglesi questi ultimi sotto il duca di Wellington. Il sistema difensivo fu costruito secondo i parametri dell'architettura militare – con la caratteristica rappresentazione a stella – dall'architetto francese Sébastien Le Prestre, marchese di Vauban. Le fortificazioni di Vauban furono create per cercare di contrastare in qualche modo il problema posto dallo sviluppo dell'artiglieria che aveva fatto diventare gli altri tipi di fortificazioni obsolete [Cobos, Campos 2013]. Questa nuova tecnica modificava il rapporto tra costruito e paesaggio nel contesto di città e contado, in precedenza improntato su schemi più elementari: concentricamente o seguendo le fortificazioni quadrate o esagonali. Oggi le mura continuano a essere ben conservate, nonostante l'incursione dell'erba e dei fiori come i 'Tulipa' (tulipani rossi). Lo spettacolo rimane comunque tra i più suggestivi della regione.

Ovviamente, anche in questo caso – come per tutte le città difese – vanno prese in considerazione le periodizzazioni storiche; in particolare, per quel che riguarda il presente contributo, ci riferiamo alle opere vubانية e prevaubانية, fino a parlare del declino della fortificazione baluardata, con le guerre napoleoniche (fig. 2a).

Dal punto di vista paesaggistico, il periodo del conflitto con Napoleone è particolarmente importante, non solo per le trasformazioni delle tipologie nei sistemi difensivi, ma anche per



un evento particolare: la ricostruzione della battaglia, in occasione dell'assedio alla Cittadella di Almeida. Il particolarissimo evento che si celebra ogni anno è proprio la replica e la simulazione dell'assedio fra le truppe napoleoniche e quelle inglesi di Wellington, a cui assiste tutta la popolazione, oltre a un gran numero di turisti. È evidente il valore aggiunto in ambito storico, ma anche comunicativo, di questo evento nel paesaggio 'reale' della fortezza. Attualmente all'interno della cinta fortificata Almeida vive come città storica, non solo come testimonianza di un luogo difensivo (fig. 2b).

#### 4. La Cittadella di Alessandria

La Cittadella di Alessandria nacque durante la guerra di Successione di Spagna, con il Trattato (1703) tra l'Imperatore d'Austria e il Duca di Savoia Vittorio Amedeo II. Nonostante un ribaltamento sostanziale del fronte più esposto, la posizione geografica di Alessandria sul territorio accrebbe ulteriormente il suo carattere di fulcro di difesa da attacchi provenienti dal fronte sud-orientale dello Stato sabaudo [Marotta 1991, 2014].

Progettata da Giuseppe Francesco Ignazio Bertola, maestro delle fortificazioni dal 1725 e primo ingegnere del Re di Sardegna nel 1732, la fortezza si configura, ancor oggi, come 'antologia dei tipi della difesa' nell'Alessandrino e nella rete europea. È l'unico esempio di forte in pianura costruito dai Savoia ed è anche l'unico esempio europeo ancora oggi inserito nel suo contesto ambientale originario: non esiste un fronte edilizio a impedire la visuale dei bastioni, o una strada ad alta percorrenza a circondarne i fossati. Concepita come sbarramento ai transiti militari della 'Strada di Fiandra', l'antica via militare spagnola che collegava i porti di Genova, Savona e Finale Ligure con i Paesi Bassi, essa divenne l'elemento centrale del sistema difensivo piemontese: fu eretta spianando l'antico quartiere del Bergoglio, pensata con sei fronti bastionati, forniti di cavalieri e percorsi da gallerie e casematte, circondata da un fossato di collegamento al Tanaro protetto da rivellini e controguardie. Ai vertici dell'esagono ellittico si impostano i sei bastioni di Santa Cristina, S. Michele, S. Tommaso, S. Carlo, S. Antonio e Beato Amedeo; con i sei rivellini interposti si viene così a strutturare un poderoso sistema dodecagono di salienti, ulteriormente completato da tenaglie e controguardie su tutti i fronti, a eccezione di quello prospettante il Tanaro. La nuova macchina da guerra risulta poi completata dal sistema 'a fossato', entro la perimetrazione della strada coperta (fig. 3a e 3b).

Bertola attinse dai coevi criteri difensivi olandesi l'idea di immettere negli ampi fossati della Cittadella l'acqua del Tanaro, attraverso un sistema di paratie e di chiuse che ne potessero deviare il corso fluviale, così da creare un ostacolo per i nemici. Il modello difensivo prescelto e imposto dai Savoia a Bertola – su precisa indicazione degli alti comandi militari della capitale – appare fortemente esemplato (seppure in forma mediata), dal «primo sistema» del barone olandese Minno di Coehorn, il quale lo derivava a sua volta dall'«esagono reale di Francia» di matrice vaubaniiana. Influenzata dall'esagono fortificato di Coehorn è anche la particolare disposizione delle controguardie, opere a forma di 'V', ubicate davanti ai sei bastioni a fianchi concavi, muniti di orecchioni e ai rivellini o mezzelune. Fra i vantaggi di natura tecnica offerti dal metodo adottato si possono rimarcare, secondo il concetto di 'tracciamento in terra', il largo impiego di opere in terra battuta, rinforzate da piante fortemente radicanti, a sostegno, secondo gli insegnamenti di Giacomo Lanteri [Marotta 2018; Marotta, Netti, Pavignano 2018].

Gli elementi caratterizzanti possono così riassumersi: disegno e plasmazione del terreno (mediante l'impiego di piante invasive); configurazione dell'ellisse e dei bastioni; fossato inondabile all'olandese (Coehorn).





3: Cittadella di Alessandria, Italia. a: *Pianta della Città e della Cittadella di Alessandria, fine XVIII* - Disegno a penna e tempera, mm. 500 x 685, firmato Quaglia. AST, Prima sez.: Carte topografiche dell'archivio segreto, Alessandria 25.A.I rosso; b: *Cittadella di Alessandria, 1846. Massima espansione delle fortificazioni* (disegno a china nera e rossa, acquerellato, Biblioteca Reale di Torino, O.XIII, fol. 1); c: *vista dall'alto della Cittadella in rapporto con il fiume e la città.*

Adibita a caserma dopo l'Unità d'Italia, la Cittadella fu utilizzata fino al 2007, mantenendo così un ruolo importante nell'organizzazione territoriale dell'esercito. Dal 2006 il complesso è iscritto alla *Tentative List* dell'Unesco, aprendosi anche verso un nuovo scenario mondiale, che potrebbe permettere, operando in sinergia con le istituzioni locali e il territorio, di avviare il recupero e la valorizzazione di un luogo di eccellenza del patrimonio culturale italiano.

‘Saper Vedere’ il paesaggio come bene culturale nella sua totalità e complessità significa anche conservarlo e valorizzarlo al meglio. Per la Cittadella alessandrina solo la visione dall'alto (non alla quota del sedime di imposta) consente di apprezzare in pieno l'esattezza formale dell'ellisse regolare, derivata dal sistema di Vauban, che ne fanno un esempio unico nella rete delle fortezze europee (fig. 3c). Se la conformazione delle mura è ancora perfettamente delineata sul territorio, nonostante l'urbanizzazione stia sottraendo sempre più terreno, altri segni visivi con valore semantico ‘diagnostico’ ne denunciano l'incipiente e

progrediente degrado, come le diffuse efflorescenze sulle murature, le crepe, le lesioni e le lacune, derivate ad esempio dalla crescita delle radici delle piantumazioni come l'ailanto. Ma, purtroppo, la Cittadella risulta 'visivamente ignota' anche a molti alessandrini. Tale 'visione negata' (preoccupante sintomo di inconsapevolezza scientifica) ha causato nel recente passato fenomeni e interventi da non considerarsi filologici, come l'abbattimento dello storico ponte di collegamento tra Fortezza e Città, sostituito in seguito dal discusso 'arco' di Richard Meier, e la realizzazione di un centro commerciale in prossimità di uno dei bastioni [Marotta 2013]. Tali interventi e volumi estranei al sistema formale, funzionale e simbolico del complesso diventano causa della distruzione del valore visivo, oltre che dello stato materiale del costruito, agli stessi valori legato in modo indissolubile, nel concetto di 'documento/monumento'. I principi e parametri della 'cultura della visione' sono risultati indispensabili per la Commissione Locale del Paesaggio (e non solo) che ha potuto esprimere un parere contrario agli incongrui interventi costruttivi proposti per gli spalti della Cittadella [Marotta 2013].

### 5. La Fortezza di Bourtange: il disegno dell'acqua e la prevalenza del verde

L'olandese borgo-fortezza di Bourtange, cittadina del nord-est dei Paesi Bassi, fu costruito per desiderio di Guglielmo d'Orange nel 1593 (durante la Guerra degli Ottant'anni). Progettato da Adriaen Anthonisz, presenta cinque bastioni disposti con configurazione a stella pentagonale (tipica delle fortificazioni coeve), circondati da un canale progettato programmaticamente con una forma simile e da un secondo giro più esterno, composto da isolotti collegati tra loro (fig. 4a e 4b).

La fortezza fu utilizzata fino al 1851, quando venne abbandonata e trasformata in un villaggio abitato. Il tempo, però, ha man mano deteriorato mura e canali fino a quando, negli anni Sessanta, Bourtange è stata fedelmente ricostruita con la pavimentazione in pietra, i ponti, i bastioni e i laghi. Oggi la Cittadella funge da museo storico [Harmans 2007].

Adriaen Anthonisz van Alkmaar (Alkmaar, 1541-1620), matematico e geometra, sindaco di Alkmaar (1573) e ingegnere delle fortificazioni, è stato uno dei primi a seguire i principi del 'vecchio' sistema difensivo olandese, anche nella pratica. Arruolatosi nel Genio in Olanda, durante la Guerra degli Ottant'anni fece grandi servizi al Paese, nelle battaglie contro gli Spagnoli, oltre ad assediare e difendere varie città fortificate. Nel 1578 divenne un maestro di fortificazione. Attraverso la propria visione nel campo della difesa, acquisì il titolo onorifico di *Stercktebouwmeester der Vereenighde Nederlanden*.

Nella percezione dall'alto, l'immagine di Bourtange si configura come una perfetta 'stella d'acqua' pentagonale, ritagliata nello specchio del fossato, ed esaltata dalla presenza di fitta vegetazione, nella quale si coglie un preciso ruolo fra gli alberi ad alto fusto e il verde 'di tessuto', che riveste in maniera continua tanto il costruito, quanto il sedime 'modellato', fino ai lati degli spalti (fig. 4c).

### Conclusioni

Rispetto alle premesse assunte dal presente contributo, si è confermata la forza nel rapporto fra città, territori e sistemi della difesa, e paesaggio. Ciò, tanto nei suoi aspetti cognitivi (razionali, oggettivi e scientifici), quanto negli aspetti percettivi e simbolici. Nell'ambito della percezione visiva un'ideale, ipotetica 'vista dall'alto' (impossibile nella realtà) consentirebbe non solo di accomunare il modello e la forma geometrica dei casi selezionati, ma favorirebbe anche la complessa saldatura fra pensiero geometrico-matematico per la difesa e il



ANNA MAROTTA, ROSSANA NETTI



4: Forte di Bourtange, Groningen, Paesi Bassi. a: la Fortezza rappresentata nell'Atlante van Loon, 1649; b: la fortezza in un disegno del 1957; c: vista dall'alto della fortezza.

paesaggio (anche nel costruito), tanto nella dimensione territoriale, quanto nel rapporto con l'intorno urbano.

In merito a ciò è possibile evidenziare come il rapporto tra Cittadella e città, tanto dal punto di vista visivo-percettivo quanto da quello funzionale, sia estremamente vivace nel caso di San Pietroburgo (con il fiume che è visto come elemento di unione), mentre ciò non accade nel caso di Alessandria, dove il fiume costituisce un elemento di separazione (al quale si aggiunge la già evidenziata scarsa consapevolezza culturale da parte degli abitanti).

Un caso particolare è costituito da Almeida, in cui la città è compresa per la gran parte all'interno della Cittadella, realizzando una felice saldatura fra gli aspetti funzionali e una consapevole percezione visiva (e non solo).

Nella relazione fra Cittadella e città, possiamo concludere dicendo che fondamentale è anche il ruolo del 'disegno dell'acqua': emblematico è il caso di Bourtagne che si configura come vero e proprio 'pentagono liquido' immerso nel verde della vegetazione, che può assurgere a simbolo della ideale 'perfezione' nella cultura geometrica del tempo, valida nel concetto di progetto di architettura e città, non solo a fini difensivi. Un messaggio forte che il paesaggio (come mezzo privilegiato) può comunicare e diffondere.

## Bibliografia

- CHIODI, E. (2005). *Prime annotazioni sull'attività piemontese di Gaspare Beretta ingegnere dello Stato di Milano*, in *L'architettura degli ingegneri. Fortificazioni in Italia tra '500 e '600*, a cura di A. Marino, Roma, Gangemi pp. 63-76.
- COBOS, F., CAMPOS, J. (2013). *Almeida/Ciudad Rodrigo. La fortificación de la Raya Central*, Consorcio Transfronterizo de ciudades amuralladas.
- FARA, A. (2014). *Giuseppe Ignazio Bertola (1676-1755). Il disegno e la lingua dell'architettura militare*, Firenze, Angelo Pontecorboli.
- HARMANS, G. M. L. (2007). *Olanda*, Milano, Mondadori.
- MAROTTA, A. (1991). *La Cittadella di Alessandria, Una Fortezza per il territorio dal Settecento all'Unità*, Alessandria, Cassa di Risparmio di Alessandria, So.G.ED. Edizioni.
- MAROTTA, A. (2013). *Cultura della visione per conservare e valorizzare: il caso della Cittadella di Alessandria / Culture of vision to preserve and enhance: the case of Citadel of Alexandria*, 35° Convegno internazionale dei docenti della Rappresentazione. Patrimoni e Siti Unesco. Memoria, misura e armonia / Heritage and Unesco Sites. Memory, measure and harmony, Matera, Roma, Gangemi Editore.
- MAROTTA A., DI STEFANO, M., (2014). *Territories of defense from War to Peace: the Citadel of Alessandria*, in *Heritage and Landscape as Human Values*, 18th Icomos General Assembly and Scientific Symposium, 9<sup>th</sup>-14<sup>th</sup> November 2014, Firenze.
- MAROTTA, A. (2014). *Il Progetto Logico del Rilievo: una procedura «lunga vent'anni»*, 36° Convegno internazionale dei Docenti delle discipline della Rappresentazione, XI Congresso UID "Italian Survey & International Experience", Parma.
- MAROTTA, A. (2016). *Fortifications systems in the European network: types and matrices sources and protagonists*, in *Defensive Architecture of the Mediterranean XV to XVII Centuries International Conference on Modern Age Fortifications of the western Mediterranean Coast*, Firenze, Didapress.
- MAROTTA, A. (2018). *La cittadella di Alessandria nel primo impianto bertoliano (1728-1761): la conoscenza come parametro di progetto*, in *Defensive Architectures of the Mediterranean*, Vol. VII, a cura di A. Marotta, R. Spallone, Politecnico di Torino.
- MAROTTA, A., NETTI, R., PAVIGNANO, M., (2018). *La cittadella di Alessandria negli sviluppi di periodo napoleonico (1808-1860): la conoscenza come parametro di progetto*, in *Defensive Architectures of the Mediterranean*, Vol. VII, a cura di A. Marotta, R. Spallone, Politecnico di Torino.
- MAROTTA, A. (2019). *Fortalesas y fronteras de la guerra a la paz. Esyemplos en el Piamonte desde el siglo XVII hasta el siglo XIX*, Actas do XIII seminário Internacional de Almeida sobre arquitetura militar-soberanias e fronteiras abaluartadas, n. 21 CEAMA, Centro de Estudos de Arquitectura militar de Almeida, pp. 65-98.



ANNA MAROTTA, ROSSANA NETTI

MOLTENI, E., PÉREZ NEGRETE, A. (2018). *L'esperienza di guerra nella formazione degli architetti e ingegneri militari nell'età moderna*, in *Defensive Architectures of the Mediterranean. Vol. VII*, a cura di A. Marotta, R. Spallone, Politecnico di Torino, pp. 165-172.

SEVERINI, G. (1984). *Progetto e disegno nei trattati di architettura militare del '500*, Pisa, Pacini Editore.

*Domenico Trezzini e la costruzione di San Pietroburgo* (1994), a cura di M. Kahn Rossi, M. Francioli, Firenze, Franco Cantini Editore.

VIGANÒ, M. (2014). *Bibliografia della fortificazione – Parte generale e Stati italiani 1470-1945*, Chiasso, Istituto italiano dei Castelli SEB.

### Fonti archivistiche

Torino. Archivio di Stato. Prima sez., *Pianta della Città e della Cittadella di Alessandria*, fine XVIII sec.

Torino. Biblioteca Reale. O.XIII, *Cittadella di Alessandria*, fol. 1, 1846.

San Pietroburgo. The Rossiyskiy Gosudarstvennyy Arkhiv Voenno-Morskogo Flota (RGAVMF). 71, *Pianta della fortezza dei Santi Pietro e Paolo, del coronamento e dello Spalto di Sant'Anna*, 1740.

San Pietroburgo. The Rossiyskiy Gosudarstvennyy Arkhiv Voenno-Morskogo Flota (RGAVMF). 75, *Fortezza dei Santi Pietro e Paolo. Vista dalla Neva*, 1780.

Londra. The National Archives. MR-1078-01, *Planta da Praça de Almeida*, 1808.

### Sitografia

[https://it.wikipedia.org/wiki/Fortezza\\_di\\_Pietro\\_e\\_Paolo](https://it.wikipedia.org/wiki/Fortezza_di_Pietro_e_Paolo) (settembre 2020).

<https://www.idealista.it/news/immobiliare/internazionale/2016/11/23/121540-vivere-in-una-fortezza-inespugnabile-5-citta-circondate-da-mura> (settembre 2020).

<https://bluesyemre.com/2013/01/21/fort-bourtange-groningen-the-netherlands/> (settembre 2020).

<https://vistapointe.net/fort-bourtange.html> (settembre 2020).







**Sovrapposizioni urbane: progetti e immagini per la città in età moderna**  
*Urban overlaps: plans and images for the city in the modern age*

**Francesca Capano, Salvatore Di Liello**

Dal XV secolo la borghesia urbana acquista un ruolo significativo nella disciplina architettonica-urbanistica, conferendo alla città un ruolo principale. Gli architetti umanisti progettano palazzi nobiliari, spesso a scala urbana, destinati a riconfigurare l'intero organismo urbano e la sua immagine. Molte città piccole, medie e grandi sono interessate da progetti di notevole interesse, anche se solo pochi furono effettivamente realizzati grazie alle menti degli illuminati promotori. Esito di successive stratificazioni, la città diventa un complesso palinsesto dove l'antico e il nuovo, in perfetta sintesi, appaiono mirabilmente raccontati nelle vedute prospettiche che, reali o ideali, magnificano tra Quattro e Seicento l'intero impianto urbano o suoi significativi settori.

I lavori degli studiosi, che hanno accolto la suggestione di questa sessione, hanno risposto al tema secondo diversi aspetti. Si possono riconoscere due grandi categorie: studi rivolti ai singoli edifici, letti sempre in rapporto al contesto urbano, e ricerche che hanno affrontato il tema solo alla scala urbana. Tra queste due estremi, che possiamo semplificare in architettura e città, si inseriscono i contributi che hanno analizzato edifici tra loro collegati dalla committenza, dal luogo sul quale insistono o per la comune riconversione novecentesca.

*From the 15th century the urban bourgeoisie acquired a significant role in the architectural-urban planning discipline, giving the city a main role. Humanist architects design noble palaces, often on an urban scale, intended to reconfigure the entire town and its image. Interesting projects are carried out for many small, medium and large cities, even if only a few of them are actually completed thanks to the minds of few enlightened promoters. The city is, therefore, the result of successive stratifications, it becomes a complex palimpsest where the old and the new, in perfect synthesis, appear admirably represented in the real or ideal perspective views; these images magnify the entire urban layout and its most significant parts between the 15th and 18th centuries.*

*The works of scholars, who accepted the suggestion of this session, responded to the theme according to various aspects. Two broad categories can be recognized: studies aimed at individual buildings, always read in relation to the urban context, and researches that have addressed the issue only at the urban scale. Between these two extremes, which we can simplify in building and city, are inserted the contributions that have analyzed palaces connected to each other by the client, by the place on which they stand or for the common twentieth-century reconversion.*



## ***Macerata humilem ac tortuosam e il progetto della Strada Nuova: architettura e città nella capitale della Marca agli inizi del Seicento***

*Macerata humilem ac tortuosam and the Strada Nuova project: architecture and city in the capital of the Marca at the beginning of the Seventeenth century*

**SALVATORE DI LIELLO**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*Nella seconda metà del Cinquecento il fervore edilizio e urbanistico sistino, che a Roma preparava la futura messinscena dell'assolutismo papale, raggiungeva anche le principali città marchigiane: tra i cantieri attivi nella regione, il progetto per la Strada Nuova a Macerata conclude, nel primo decennio del Seicento, un programma urbanistico che annuncia la retorica della città barocca alimentata dagli ordini religiosi della Controriforma, inurbati in nuove chiese e conventi costruiti lungo la nuova arteria.*

*In the second half of the sixteenth century, the Sistine building and urban fervor, which in Rome prepared the future staging of papal absolutism, also reached the main cities of the Marches: among the construction sites active in the region, the project for the Strada Nuova in Macerata concludes, in the first decade of the seventeenth century, an urban program that announces the rhetoric of the Baroque city fueled by the religious orders of the Counter-Reformation urbanized in new churches and convents built along the new artery.*

### **Keywords**

Macerata, interventi urbani, architettura della Controriforma.

*Macerata, urban interventions, Counter-Reformation architecture.*

### **Introduzione**

Tra i cantieri urbani attivi tra Cinque e Seicento nella Marca d'Ancona, gli interventi approntati a Macerata rivelano un'organica idea di città, pur nella frammentarietà e nel divario cronologico delle singole opere. Effettiva capitale dell'antica Marca in seguito alla perdita di autonomia di Ancona, occupata nel 1532 dalle truppe papali, Macerata nel XVI secolo è in grande ascesa e baricentro politico della lenta unificazione della regione sotto l'egida papale contro le politiche espansionistiche di Firenze e Venezia, entrambe interessate a estendere il controllo sulle rotte commerciali adriatiche e mediorientali [Palombarini 2011; Cartechini 1991].

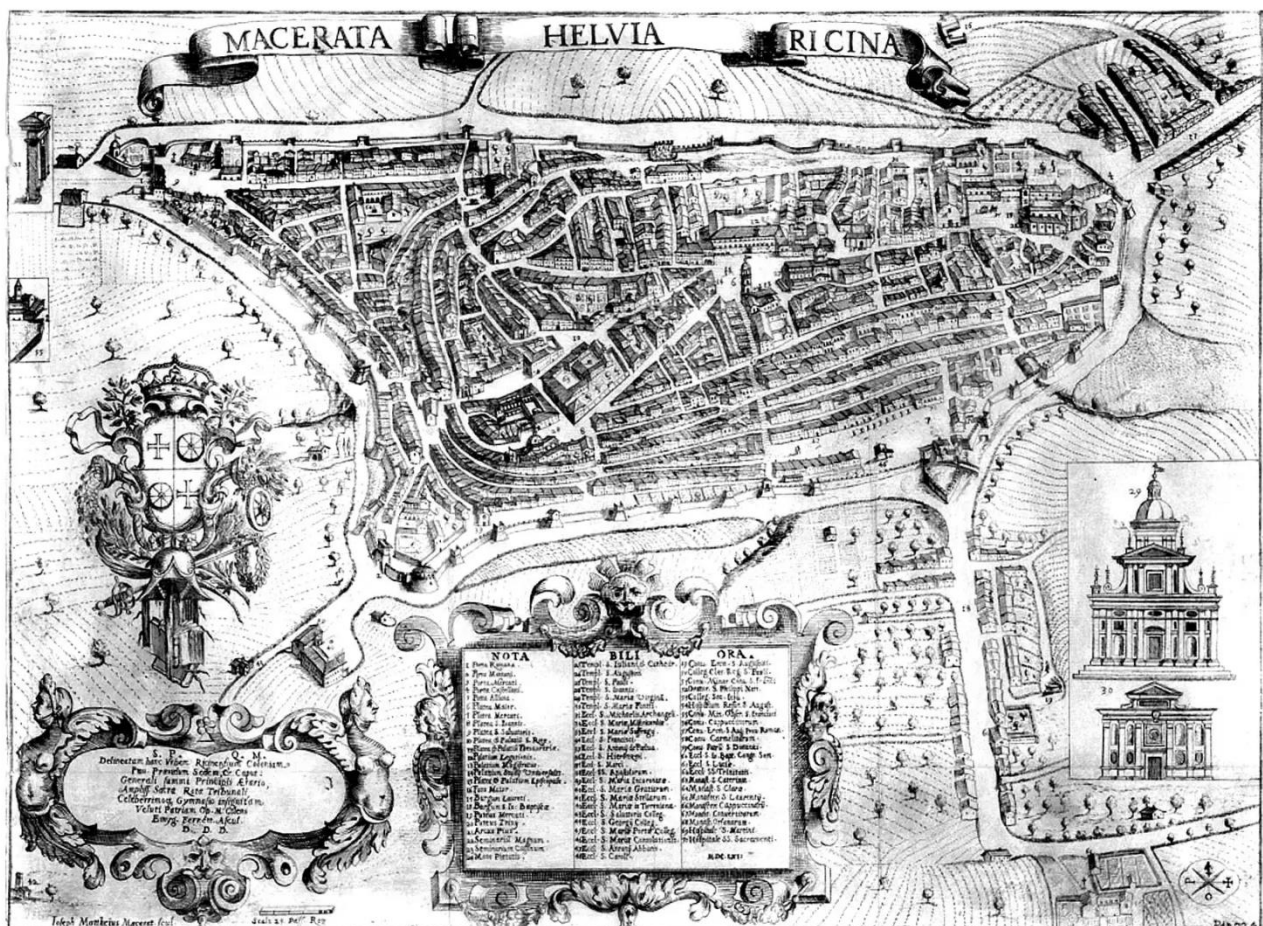
Con la conquista del ducato di Camerino, sottratto ai Varano nel 1539 dal papa Paolo III e con l'annessione, nel 1631, del ducato di Urbino, ormai privo di eredi, l'unificazione della regione sotto le insegne papali era ormai compiuta. Dalla seconda metà del Cinquecento, la geografia politica dell'antica regione, in passato frammentata in numerosi potentati municipali, vedeva quindi Macerata prevalere su Ascoli Piceno, Fermo e Montalto. Un importante ruolo politico e culturale continuava a conservare la città-santuario di Loreto. Nel lungo cantiere del palazzo Apostolico e della Basilica [Mariano 1995, 201-206] della città mariana, gli architetti sovrintendenti della Santa Casa – Bramante, Sansovino, Sangallo il Giovane e altri protagonisti del Rinascimento italiano [Bruschi 2007] – aggiornavano al

SALVATORE DI LIELLO

classicismo romano gli stilemi artistici veneziani e fiorentini che in passato definivano l'architettura marchigiana [Terzaghi 1965, 183-212; *Architettura del classicismo* 2017].

I sovrintendenti lauretani furono continuamente interpellati anche dai legati pontifici di Macerata, impegnati durante il Cinquecento a declinare in chiave urbanistica e architettonica i fasti politici della città: una *renovatio urbis* mirata a ridisegnare gli allineamenti stradali dell'impianto medievale, saldatura fra i due antichi nuclei del *Castrum* e del *Podium*, focalizzato sulla *Piazza Maggiore*, anch'essa riorganizzata nell'immagine architettonica degli edifici e nella forma planimetrica [Adversi, Cecchi, Paci 1986]. L'ammodernamento della piazza, già baricentro urbano medievale, rientrava in un più ampio disegno di migliorare il collegamento tra il polo civico e il settore occidentale della città, incidendo sulla preesistente trama viaria solcata da nuove strade ampie e dritte che riconfigurarono i lotti edificabili più tardi occupati dai nuovi ordini religiosi della Controriforma, protagonisti assoluti nella costruzione dell'immagine barocca di Macerata.

Questa appare ormai delineata nella veduta a volo d'uccello *Macerata Helvia Ricina* (fig.1), datata 1661 e firmata dall'incisore Joseph Mattheius [Compagnoni 1661], dove il ritratto urbano si dilata scenicamente nel paesaggio fino a inserire il disegno delle facciate delle due chiese di Santa Maria della Fonte, sede degli agostiniani, e di Santa Maria delle Vergini dove



1: Joseph Mattheius, *Macerata Helvia Ricina*, in P. Compagnoni, *La Reggia Picena ovvero de' presidi della Marca. Historia universale, Macerata, Heredi di Agostino Grifei e Giuseppe Piccini* 1661.



nel 1561 si stabilirono i gesuiti. L'immagine della città *intramoenia* registra l'avvenuto riallineamento delle strade e la presenza dei complessi religiosi inurbati a meno di quello degli oratoriani, ancora impegnati, nel periodo in cui Mattheius incideva la veduta urbana, all'acquisto di proprietà nel centro della città.

### 1. La *renovatio urbis* cinquecentesca e gli architetti lauretani

Come molti cantieri cinquecenteschi attivi nelle città marchigiane, anche quelli di Macerata furono diretti dagli architetti sovrintendenti della Santa Casa di Loreto, il celebre santuario mariano documentato fin dal Duecento [Cracco 2000] e oggetto, dalla seconda metà del XV secolo, d'importanti programmi iniziati con il papato di Paolo II (1464-1471) e ininterrottamente alimentati dai suoi successori fino a Sisto V che nel 1586 elevava il centro religioso al rango di città e di sede vescovile [Citterio, Vaccaro 2007; Russo 2017]. La fama della carica di sovrintendente, garanzia della qualità artistica delle realizzazioni e segno altresì del prestigio dei committenti, richiamava la continua presenza in città degli architetti lauretani per dirigere i principali programmi architettonici e urbanistici. Negli anni Venti del Cinquecento Cristoforo Resse da Imola, architetto militare della Santa Casa e allievo di Sangallo il Giovane sovrintendente di Loreto tra il 1525 e il 1534, completava le monumentali mura occidentali bastionate tra porta Romana e porta Montana inserendo nella cinta urbana i borghi Vecchio e Nuovo, esterni alle precedenti fortificazioni. Ampliate le mura, si lavorava intanto sul denso tessuto medievale per riallineare la *Strada Grande*, oggi corso Matteotti, su progetto dell'architetto militare Galasso Alghisi [Budassi 1983, 8], anch'egli attivo nella città mariana nella metà del Cinquecento e autore della chiesa *extramoenia* di Santa Maria delle Vergini (1550-1557) di Macerata [Lotz 1989, 92-93], prima sede dei gesuiti giunti in città nel 1561 [Gentili 1967, 256-258]. Fin dal primo decennio del Cinquecento i Cardinali Legati provvedevano al rinnovamento della Piazza Maggiore, continuando un programma iniziato nel 1493 quando, in seguito all'incendio degli edifici preesistenti nell'anno precedente, avevano riunito i duecenteschi palazzi dei Priori e della Ragione in un'unica fabbrica dove fu sistemata la sede dei Legati Pontifici, sul fronte settentrionale della piazza [Mariano 1995, 329]. Monumentale segno dell'aggiornata veste rinascimentale del luogo fu la Loggia dei Mercanti [Astolfi 1907; *Architettura del classicismo* 2017, 124] che, commissionata dal cardinale Alessandro Farnese, il futuro papa Paolo III allora Legato Pontificio a Macerata, vincolava al modello del porticato su archi le successive soluzioni per la cortina occidentale della piazza. Progettata da Cassiano da Fabriano e Matteo Sabatini, il loggiato occupò l'estremità nordoccidentale della piazza, dove gli autori inserirono nell'elegante e slanciata architettura i capitelli su disegno di Giuliano da Maiano provenienti dalla sua opera incompiuta del palazzo Venieri di Recanati [*Architettura del classicismo* 2017, 125].

Mentre il luogo assumeva una regolare forma trapezoidale, grazie alle demolizioni delle chiese medievali di San Pietro e Sant'Antonio, nei documenti entrambe dette *di Piazza* perché al centro del largo [Gentili 1967, 126, 128], i cardinali commissionavano altre opere per completare il fronte occidentale della piazza. Nel 1581 l'urbinate Lattanzio Ventura, ancora un architetto sovrintendente del santuario lauretano, riceveva l'incarico dal legato pontificio Alessandro Sforza per il progetto del palazzo dell'Università, poi del Comune, e di un altro edificio più tardi destinato al tribunale della Rota, istituito a Macerata con bolla di Sisto V nel 1589. Nelle intenzioni del committente, le due fabbriche, modellate sul loggiato dei Mercanti, avrebbero dovuto comporre la cortina occidentale della piazza dove confluivano la *Strada Grande* sistemata dall'Alghisi e un'altra via medievale corrispondente all'attuale via Gramsci.

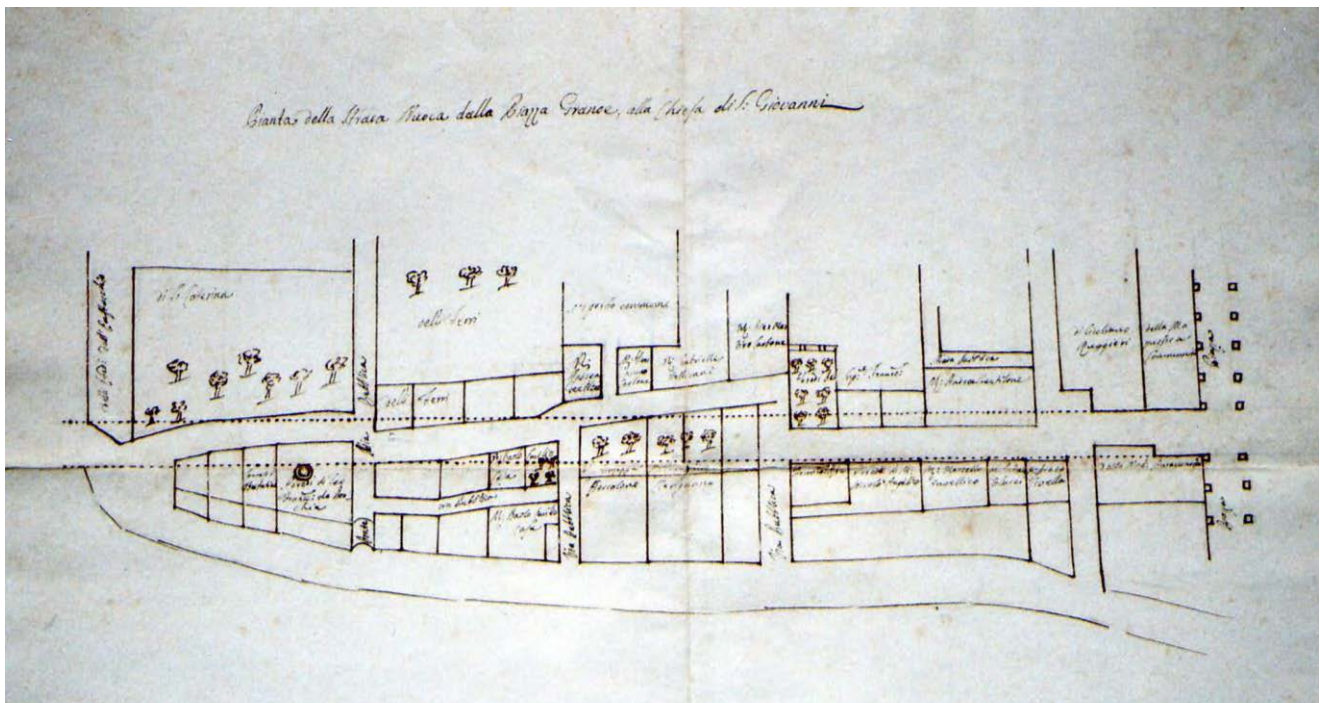


SALVATORE DI LIELLO

## 2. La Strada Nuova e il paradigma della città della Controriforma

Nei primi anni del Seicento, assecondando le richieste dei gesuiti trasferitisi all'interno della città dalla precedente sede della chiesa di Santa Maria delle Vergini, il cardinale Taverna ordinava l'apertura di una nuova strada. Confluendo anch'essa nella Piazza Maggiore, il nuovo asse, affiancandosi alle due vie preesistenti, avrebbe formato il definitivo segno del tridente urbano di Macerata. Del progetto, nel 1606, fu incaricato Giovan Battista Cavagna che, sovrintendente della Santa Casa di Loreto dal 1605 fino alla sua morte nel 1613 [Di Liello 2012, 182-190], il 20 febbraio 1606 riceveva un pagamento per «indirizzarsi la strada da piazza a San Giovanni»<sup>1</sup> illustrata nel disegno *Pianta della Strada Nuova dalla Piazza Grande, alla Chiesa di S. Giovanni*<sup>2</sup> [Ercoli 1996, 346; Di Liello 2012, 194-196] (fig.2).

Il titolo del grafico indica il programma del Taverna, Legato della Marca di Ancona tra il 1604 e 1606, e molto vicino ai Gesuiti interessati a trasferirsi dalla chiesa di Santa Maria delle Vergini, troppo lontana dal centro urbano, in quella di San Giovanni Battista, la sede dei gerosolomitani interna alle mura occidentali cinquecentesche della città. Qui i *consilarii aedificiorum* Giovanni Tristano e Giovanni De Rosis, tra il 1570 e il 1600, avevano fornito progetti per la ristrutturazione della piccola chiesa gerosolomitana poi ricostruita dal 1609 [Cacciavillani 1989; Mariani 1995, 361] nella soluzione più monumentale proposta dall'architetto sacerdote maceratese Rosato Rosati [Ricci 1834, 190-193] che «ritirossi dopo alcun tempo alla sua Patria di Macerata, e co' suoi propri danari diedesi a fabricare una Chiesa per li Padri Giesuiti» [Baglioni 1642, 174]. Per il progetto del Rosati, in cui si manifesta il graduale allontanamento dall'austerità delle prime chiese gesuitiche, fu chiesto il parere al Cavagna coinvolto nel programma perché in quegli anni dirigeva il cantiere della



2: *Pianta della Strada Nuova dalla Piazza Grande, alla Chiesa di S. Giovanni* (Di Liello 2012, p. 195).

<sup>1</sup> Macerata, Archivio di Stato (d'ora in poi ASMc), *Priorale*, 20 febbraio 1606, L. 200, c. 88v.

<sup>2</sup> ASMc, *Priorale*, *Piante e mappe diverse*, dis. n. 5.

strada voluta dal Taverna proprio per esaltare la centralità della Compagnia di Gesù nella moderna *imago urbis* maceratese. In luogo della medievale *viam humilem ac tortuosam*, come ricorda la lapide inserita sulla strada<sup>3</sup>, la nuova arteria aveva infatti come fondale occidentale la facciata ispirata a modelli vignoleschi della chiesa dei gesuiti, monumentale conclusione della prospettiva urbana inquadrata dalla Piazza Maggiore. Qui intanto, in quegli stessi anni, era in corso la costruzione del Palazzo dello Studio, inizialmente affidato al Ventura<sup>4</sup>. Rimandando a precedenti studi di chi scrive per le vicende del progetto del Palazzo dell'Università, affidato nel 1603 all'architetto Antonio Ossuccio, poi sostituito dal Cavagna che ne fornì un progetto<sup>5</sup> ostacolato da vicende successive alla sua morte, [Di Liello 2012, 190-205], conviene qui porre l'accento su come la realizzazione della strada attirò presto le iniziative dei Barnabiti e degli Oratoriani.

Incidendo sull'assetto medievale di proprietà parcellizzate di edifici e giardini, riportato nella *Pianta della Strada Nuova* dove una linea punteggiata indica il nuovo tracciato sovrapposto alla trama medievale attentamente disegnata, il Taverna intese riorganizzare il centro urbano secondo rinnovate gerarchie polarizzate sulle fabbriche degli ordini religiosi (fig. 4): i Gesuiti naturalmente, che avevano spinto a favore dell'intervento, ma presto anche gli oratoriani e i barnabiti interessati a conquistare visibilità e prestigio occupando i suoli nella rinnovata centralità urbana, in linea con la più generale politica di inurbamento della presenza religiosa, rafforzata più tardi dalle soppressioni innocenziane (1652) [Campanelli 2016]. Numerosi, infatti, furono i progetti di architettura religiosa correlati alla nuova arteria, tuttora la principale strada della città. Nelle continue ricostruzioni e ampliamenti di fabbriche conventuali collegati all'asse fermenta, tra Sei e Settecento, l'immagine simbolica di una *via Sacra* punteggiata da chiese e conventi, icastico paradigma della città della Controriforma: una dimensione urbana strutturata su spazi del potere e del privilegio garantiti da esenzioni fiscali e diritti d'asilo assicurati dalla Chiesa per favorire l'inurbamento dei religiosi attirati in città per diffondere la dottrina della riforma cattolica. E, diversamente dai primi anni post-tridentini quando il rigore e l'austerità imponevano agli ordini religiosi la rinuncia alla sontuosità formale dell'arte e dell'architettura, dal terzo decennio del XVII secolo la Chiesa concederà largo spazio alla sperimentazione barocca alimentando il *gran teatro* della città del Seicento. A Macerata questa magniloquente immagine si focalizza nell'ambiente della *Strada Nuova* e rimanda alla costruzione delle chiese di San Paolo dei barnabiti e di San Filippo degli oratoriani che si aggiungevano a quella dei gesuiti, progettata dal Rosati dal 1609, ma completata solo nel 1625 grazie al lascito ereditario del suo autore morto nel 1622 [Mariano 1995, 361], e al preesistente convento benedettino di Santa Caterina riportato con il suo ampio isolato nel disegno della nuova arteria.

Fin dal 1622, nella *Piazza Maggiore*, poi della Libertà, in seguito alla donazione da parte di Vincenzo Berardi che lasciò in eredità ai barnabiti il suo palazzo nobiliare prospiciente la piazza, i religiosi commissionavano al loro confratello architetto Giovanni Ambrogio Magenta la costruzione della chiesa di San Paolo nel cui cantiere figurava anche Antonio Ossuccio, già coinvolto nel progetto del Palazzo dello Studio sull'altro fronte del largo [Gentili 1967,

<sup>3</sup> FERDINANDO TABERNAE MEDIOLANENSIS/ T T S EUSEBI CARD. LEG./ PROVIDENTISS. PRINCIPI/ QUOD VIAM HUMILEM AC TORTUOSAM/ INTER UTRUMQ. FORUM/ DIRIGENDAM AMPLIANDAMQ./ CURAVERIT/MACERATEN CIVITAS/POSUIT/MDCVI.

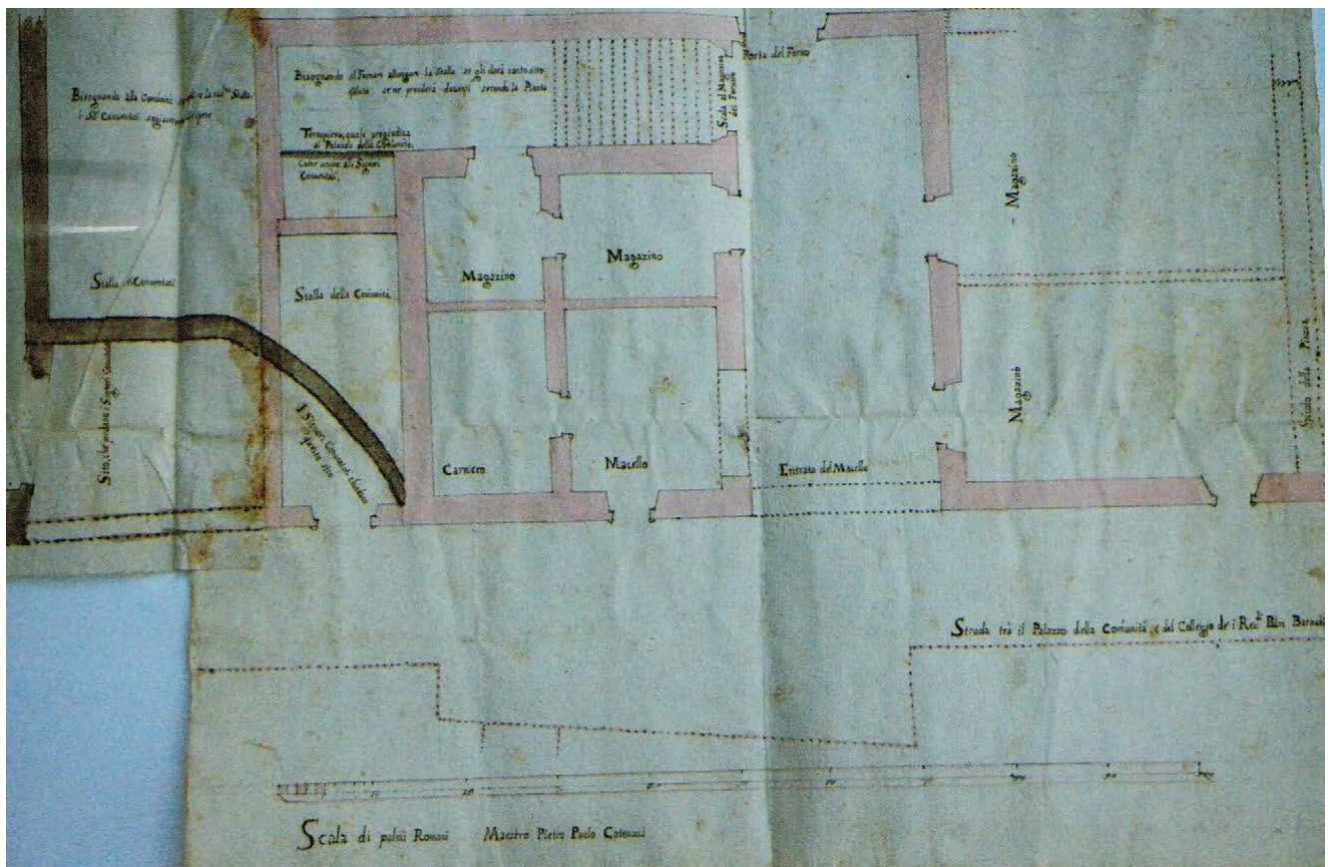
<sup>4</sup> Macerata, Biblioteca Comunale, ms. 508, VII, c. 57 v., f. 117: I. Compagnoni, *Estratti da libri degli Istromenti della Città di Macerata dall'anno 1445 fino al 1756* «D. Ludovicus Carducci de Urbino Architectus approbavit designum D. Lautantij Venturi de Urbino (...) costruzione facienda in capite platea».

<sup>5</sup> ASM, *Priorale*, 20 febbraio 1606, L. 200, c. 88 v.

SALVATORE DI LIELLO

210-213, 244-246]. Come già sperimentato nella sua precedente chiesa di San Paolo di Bologna (1611), anche a Macerata egli adottò un impianto basilicale completato nel 1655 quando era già in costruzione il Collegio dei Barnabiti realizzato tra il 1637 e il 1683, collegato a edifici e suoli nell'immediato intorno urbano, come attestano le fonti che registrano una costante azione da parte dei religiosi di San Paolo di occupare nuovi spazi nella principale piazza della città. Proprietà dei Barnabiti esterne alla chiesa e al collegio, sembrano riconoscibili in una pianta relativa a una di misurazione di un suolo, datata 31 dicembre 1698<sup>6</sup> (fig. 3) e firmata *Maestro Pietro Paolo Catenacci*, un capomastro documentato in quegli anni anche nel cantiere della vicina chiesa di San Filippo, che illustra due edifici separati dalla *Strada trà il Palazzo della Comunità, e del Collegio de' i Rev. di Padri Barnabiti* come indicato nel campo figurato del foglio.

Delle due fabbriche, appare dettagliatamente disegnata quella superiore, già sede dell'Università, ma in quegli anni Palazzo Comunale, poi trasferito nel nuovo Palazzo dello Studio iniziato su progetto del Cavagna nel 1607 [Di Liello 2012, 197-202]. Oltre a una *Stalla della Comunità*, nella pianta figurano altri numerosi ambienti – magazzini, un forno, un *Macello* collegato a un *Carniero* – e spazi *delli Signori Conventati* accanto a suoli richiesti dai religiosi, evidentemente interessati all'acquisizione di spazi condivisi nell'edificio della magistratura cittadina che chiamava i *Conventati* a sostenere le spese per l'ampliamento di



3: Pianta di locali in Macerata ad uso di Forno, Stalla e Macello, Macerata, Archivio di Stato.

<sup>6</sup> ASMc, Priorale, *Piante e mappe diverse*, dis. n. 11.



alcuni ambienti, come registrato tra le scritture nel foglio. Del resto durante il Seicento, nello specchio del lungo cantiere che continuava a coinvolgere tutti gli edifici sulla piazza Maggiore, si assiste allo scambio di funzioni tra il Palazzo Comunale e quello dello Studio come si discuteva già nel 1638 quando nel consiglio cittadino si proponeva: «Per parte di nobili SS.ri Cittadini che vanno meditando continuamente [...] decoro a questa città si stimerebbe che con poca spesa si potrebbe ridurre il Palazzo dello Studio per uso e residenza del Magistrato e questo che serve hoggi per il Magistrato ridurre per lo studio e perché deve premere egualmente ad ogn'uno lo splendore della propria patria si rappresenta alle SS. VV. affinché si compiacciano farvi riflessione e favore e per renderci quelle deliberazioni che stimeranno più praticabili»<sup>7</sup>.

Ugualmente rappresentativa dell'*imago urbis* controriformistica di Macerata è la vicenda dell'insediamento degli oratoriani [Mariano 1996a, 97-105] giunti in città nel 1611 [Bettucci 1894] e inizialmente sistemati nella chiesa di Santa Maria dell'Incoronata, all'interno delle mura urbane occidentali, non distante dalla chiesa gesuitica di San Giovanni Battista, ma in posizione ben più periferica di questa. Appena inurbati, i filippini cercarono una sede più centrale, concentrando naturalmente l'attenzione sulla *Strada Nuova* occupata sulle due estremità dalle prestigiose sedi dei gesuiti e dei barnabiti. Nel 1624, a due anni dalla canonizzazione di Filippo Neri, gli oratoriani acquistavano una bottega con annesso giardino lungo l'asse seicentesco del Cavagna dove costruirono una piccola chiesa, una presenza iniziale poi ingrandita a seguito di successive acquisizioni e donazioni di edifici e suoli che resero possibile la realizzazione di un vasto complesso religioso frutto di una soluzione



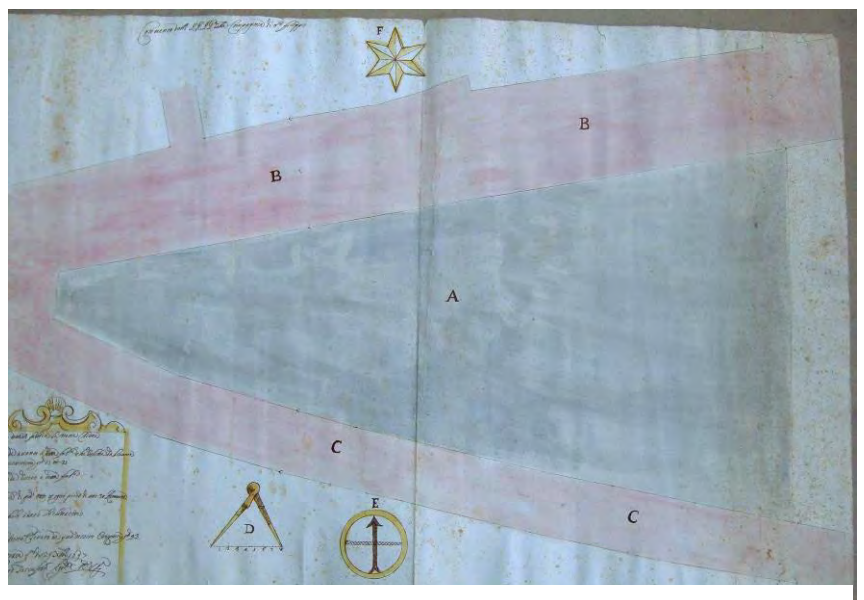
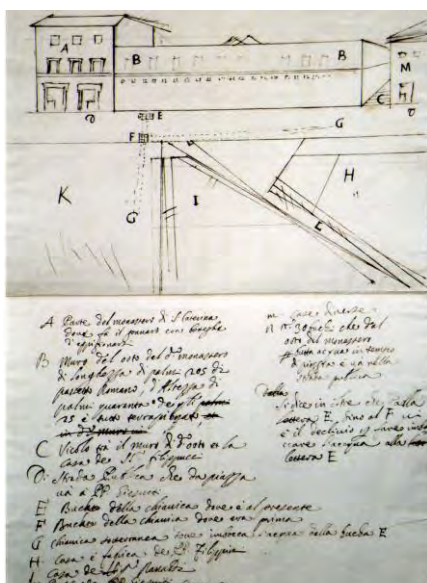
4: Corso della Repubblica, già Strada Nuova, e le facciate delle chiese di San Giovanni Battista e di San Filippo Neri.

<sup>7</sup> ASMc, Priorale, Riformanze, L. 114, f. 223.

SALVATORE DI LIELLO

urbanistica barocca [Gentili 1967, 213-216, 250-252; Ercoli 1996]. Idea meditata nel corso di un secolo e mirata a trasformare la prima piccola sede oratoriana in un monumentale baricentro urbano strutturato su una piazza che interrompeva la fuga prospettica della strada seicentesca, magnificando la presenza dell'Oratoio e della chiesa lungo la strada [Mariano 1996b]. Termine *a quo* del programma fu l'iniziativa, del 1683, del facoltoso mercante maceratese Giuseppe Marconi che lasciò in eredità tutti i suoi beni per la costruzione della nuova chiesa e dell'oratorio di San Filippo Neri [Marciano 1699, 391-397]. Alla donazione seguirono altri acquisti che permisero ai filippini di occupare l'intero lotto in corrispondenza dell'innesto tra la *strada Nuova* e quella già esistente di Santa Maria della Porta, proveniente da porta San Giuliano, lungo le mura orientali della città. Maturate quindi le condizioni per innalzare un nuovo monumentale complesso, nel 1689 iniziava il lungo cantiere della nuova chiesa e dell'Oratorio su progetto dell'architetto romano Giovan Battista Contini [Del Bufalo 1982], incaricato di trasformare l'ampio isolato cuneiforme riunito dai filippini in un fondale urbanistico barocco in grado di imporsi figurativamente agli altri due complessi solennemente strutturati nella prospettiva urbana della strada. Vicenda complessa, punteggiata da ripetuti rinvii e sospensioni dei lavori. Nel 1697, per problemi insorti con le maestranze, al Contini subentrava l'architetto Ludovico Gregorini [Del Bufalo 1982, 147-148], attivo a Roma nell'Accademia dei Virtuosi del Pantheon, il cui progetto era approvato dalla casa madre romana di Santa Maria della Vallicella.

A questo nuovo incarico è riferito il disegno datato 9 dicembre 1697 e firmato dal Gregorini e dall'agrimensore maceratese Pietro Tartufari che rilevarono il lotto triangolare indicato appunto come *Sito dove si fabbrica la nuova Chiesa*<sup>8</sup>. Nuovi contrasti insorti con le maestranze, tra cui quella con il citato capomastro Pietro Catenacci, portarono a rivalutare, nel 1705, una nuova proposta del Contini che vide la realizzazione dell'Oratorio, terminato



5: a) Pianta di parte del corso di Macerata in prossimità del complesso degli oratoriani e il monastero di S. Caterina (Di Liello 2012, 204). b) Mappa della zona di Macerata dove si deve costruire la nuova chiesa di S. Filippo, 29 dicembre 1697, Macerata, Archivio di Stato.

<sup>8</sup> ASM, Priorale, Pianta e mappe diverse, Pianta della zona dove deve essere costruita la nuova chiesa di San Filippo, dis. n. 24.



nel 1718, e della chiesa officiata nel 1730, dopo la morte del suo autore (1723) [Ercoli 1996, 347]. Per l'aula sacra il Contini adottò una pianta ovata [Del Bufalo 1982, 128-131], con cappelle radiali che dilatano lateralmente la dominante dell'asse longitudinale allungato dalla profonda cella presbiteriale. La chiara eco berniniana dell'interno, sormontato da cupola ovata innervata su costoloni alternati a finestre, trova riscontro all'esterno dove l'autore arretrava l'innesto della chiesa cedendo l'estremità del lotto trapezoidale in modo da poter configurare una 'piazza' strutturata dalla dominante facciata stretta tra due campanili simmetrici protesi e svettanti coronati da cupolini a cipolla che inquadrano scenicamente la lanterna della cupola principale.

Altri disegni illustrano la graduale strutturazione della casa degli oratoriani, ancora in corso nella fine del Settecento quando, nel 1796, prima delle ripetute soppressioni napoleoniche, si ultimava l'impaginato degli altari delle cappelle laterali<sup>9</sup>. Tra questi, il foglio acquarellato, siglato anche questo dal Tartufari e datato 29 dicembre 1697<sup>10</sup> (fig. 5b), mostra una schematica planimetria del luogo indicato come nel citato grafico firmato dal Gregorini venti giorni prima, *sito dove si fabbrica la nova Chiesa*. Anche due altri fogli, databili al primo decennio del secolo successivo e riferibili a un contenzioso per la costruzione di canali e fogne<sup>11</sup> [Ercoli 1996, 346-347; Di Liello 2012, 204], illustrano il contesto urbano trasformato dal cantiere della casa dei Filippini: in uno dei due<sup>12</sup> (fig. 5a), in corrispondenza della pianta dell'isolato triangolare degli oratoriani, figura il prospetto del monastero delle benedettine di Santa Caterina con l'impaginato rapidamente disegnato di cornici e finestre. Il vasto edificio si sviluppava sulla «Strada Pubblica che da piazza v'è à PP. Gesuiti» con il «muro del orto del d. monastero» che raggiunge la gradinata indicata «vicolo tra il muro del d.o orto e la Casa dei SS. Filippini»<sup>13</sup> riportato nella «Pianta della Strada Nuova» dove figura anche un sovrappasso sulla via di Santa Maria della Porta.

## Conclusioni

Inizialmente il rinnovamento dell'impianto medievale di Macerata segue i consueti modelli sperimentati in molte città europee durante l'età moderna: ampliamento delle mura, trasformazione del polo civico ridisegnato da una piazza di forma geometrica ritmata da edifici pubblici, apertura di nuove e ampie strade rettilinee modificando gli antichi tracciati trasformati in fughe prospettiche convergenti sulle principali architetture, siano esse civili o religiose.

Con i primi anni del Seicento, tali canoniche linee di sviluppo urbano evolvono in programmi maturati nello specchio della rilevante ascesa della capitale della *Marca* retta dai legati pontifici. Questi favorirono l'arrivo in città delle congregazioni religiose della riforma cattolica interessate a conquistare spazi e posizioni di privilegio che presto avrebbero alterato consolidate gerarchie urbane, ora subordinate alla presenza degli ordini della Controriforma. *In primis*, i Gesuiti il cui inurbamento determinò l'apertura della *Strada Nuova* presto ambita dai Barnabiti, che innalzarono la chiesa e il collegio a conclusione del cannocchiale prospettico sull'estremità orientale dell'arteria, e dai Filippini dai primi decenni del Seicento anch'essi costantemente impegnati nell'acquisto di nuovi spazi occupati da edifici dove arte e

<sup>9</sup> <http://www.sanfilippomc.it/la-storia.html?showall=&start=1> (maggio 2020).

<sup>10</sup> ASMc, *Priorale, Pianta e mappe diverse*, dis. n. 22.

<sup>11</sup> ASMc, *Priorale, Pianta e mappe diverse*, diss. nn. 4 e 23.

<sup>12</sup> ASMc, *Priorale, Pianta e Mappe diverse*, n. 4, *Pianta di Parte del Corso di Macerata con una porzione di via S. Maria della Porta e Monastero di S. Caterina*, n. 4.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

SALVATORE DI LIELLO

architettura contribuiranno a costruire la magnificenza barocca della Macerata controriformistica e il suo definitivo palinsesto urbano.

### Bibliografia

- Architettura del classicismo tra Quattrocento e Cinquecento. Marche* (2017), a cura di F. Quinterio, F. Canali, Roma, Gangemi Editore.
- ASTOLFI, C. (1907). *Divagazioni sulla Loggia dei Mercanti ed altri edifici di Macerata*, Macerata, Unione Cattolica Tipografica.
- BAGLIONI, G. (1642). *Le Vite de' Pittori, Scultori, architetti ed intagliatori dal Pontificato di Gregorio XIII, del 1572 fino a' tempi di Papa Urbano VIII*, Roma, Stamperia Andrea Fei.
- BETTUCCI, E. (1894). *La prima chiesa dedicata in tutto il mondo a San Filippo Neri dopo la sua canonizzazione*, Macerata, Sedes Sapientiae.
- BUDASSI, R. (1983). *Palazzo Ricci a Macerata*, Macerata, Cassa di risparmio della Provincia di Macerata.
- CAMPANELLI, M. (2016). *Geografia conventuale in Italia nel XVII secolo. Soppressioni e reintegrazioni innocenziane*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- BRUSCHI, A. (2007). *Loreto: città santuario e cantiere artistico*, in *Loreto. Crocevia religioso tra Italia Europa e Oriente*, a cura di F. Citterio, L. Vaccaro, Brescia, Morcelliana, pp. 441-470.
- CACCIAVILLANI, C.A. (1989). *Rosato Rosati e la Collegiata di S. Giovanni a Macerata*, in *L'architeuutra a Roma e in Italia (1580-1621)*, (Atti del Convegno, Roma 1988), Roma, Editeam, pp. 349-356.
- CARTECHINI, P. (1991). *La Marca e le sue istituzioni al tempo di Sisto V*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.
- COMPAGNONI, P. (1661). *La Reggia Picena ovvero de' presidi della Marca. Historia universale*, Macerata, Heredi di Agostino Grifei e Giuseppe Piccini.
- CRACCO, G. (2000). *Culto mariano e istituzioni di chiesa tra medioevo ed età moderna*, in *Arte, Religione, Comunità nell'Italia rinascimentale e barocca (1498-1998)*, a cura di L. Saccardo, D. Zardin, Atti del Convegno di Studi in occasione del V centenario di fondazione del Santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno, Milano, Vita e Pensiero, pp. 25-32.
- DEL BUFALO, A. (1982). *G.B. Contini e la tradizione del tardomanierismo nell'architettura tra '600 e '700*, Roma, Kappa edizioni.
- DI LIELLO, S. (2012). *Giovan Battista Cavagna. Un architetto pittore fra classicismo e sintetismo tridentino*, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria.
- ERCOLI, E.H. (1996). *L'oratorio in Macerata*, in *La Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri nelle Marche nel '600*, Atti del Convegno, Fano, 14-15 ottobre 1994, a cura di F. Emanuelli, Fiesole, Nardini Editore, pp. 339-357.
- GENTILI, O. (1967). *Macerata sacra*, Roma, Herder.
- LOTZ, W. (1989). *Studi sull'architettura italiana del Rinascimento*, Milano, Electa.
- MARCIANO, G. (1699). *Memorie storiche delle Congregazione dell'Oratorio*, Napoli, De Bonis, IV.
- MARIANO, F. (1995). *Architettura nelle Marche. Dall'età classica al Liberty*, Fiesole (FI), Nardini Editore.
- MARIANO, F. (1996)a. *Le chiese filippine nelle Marche. Arte e architettura*, Fiesole (FI), Nardini Editore.
- MARIANO, F. (1996)b. *L'architettura dell'oratorio. Tipi e modelli delle chiese filippine nelle Marche*, in *La Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri nelle Marche nel '600*, Atti del Convegno, Fano, 14-15 ottobre 1994, a cura di F. Emanuelli, Fiesole, Nardini Editore, pp. 199-221.
- PALOMBARINI, A. (2011). *Storie di Marca. Economia, società, territorio nelle marche di età moderna*, Macerata, EUM.
- RICCI, A. (1834). *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, 2 voll, Ancona, Tipografia di Alessandro Mancini.
- RUSSO, A. (2017). *Loreto. Città santuario nell'età della controriforma*, Roma, Ginevra Bentivoglio Editori.
- Storia di Macerata* (1986), a cura di A. Adversi, D. Cecchi, L. Paci, Macerata, Grafica Maceratese, 5 voll.
- TERZAGHI, A. (1965). *Indirizzi del Classicismo nell'architettura del tardo Quattrocento nelle Marche*, in Atti del Convegno dell'XI Congresso di Storia dell'Architettura, 6-13 dicembre 1959, Roma, Centro di Studi per la Storia dell'architettura.

### Fonti archivistiche

- Macerata, Archivio di Stato, *Priorale, Riformanze*, L. 200, c. 88 v, L. 114, f. 223; c. 227 v.
- Macerata, Archivio di Stato, *Priorale, Piante e mappe diverse*, diss. nn. 4, 5, 11, 22, 23, 24.

Macerata, Biblioteca Comunale, ms. 508, VII, c. 57 v., f. 117.

**Sitografia**

[www.sanfilippomc.it/la-storia.html?showall=&start=1](http://www.sanfilippomc.it/la-storia.html?showall=&start=1) (maggio 2020)



## ***Gli spazi della città 'chigiana': progetti realizzati e irrealizzati a Siena durante il pontificato di Alessandro VII***

*Spaces of the 'Chigiana' city: created and unrealized projects in Siena during the pontificate of Alexander VII*

**BRUNO MUSSARI**

Università Mediterranea di Reggio Calabria

### **Abstract**

*L'immagine di Siena è associata al Medioevo, periodo aureo della città che il conservato tessuto urbano e le architetture simbolo alimentano da secoli, nonostante l'innesto di importanti interventi che ne hanno arricchito il palinsesto nel tempo. Tra questi quelli promossi da Alessandro VII Chigi (1655-1667), alcuni realizzati, altri rimasti sulla carta, che hanno lasciato un'impronta significativa ma discreta nella stratificazione urbana, moderata eco dei più noti interventi pontifici a Roma.*

*The image of Siena is associated with the Middle Age, the golden age of the city, which the well-preserved urban plan and its symbolic architectures have continued to perpetuate over the centuries, in spite of important interventions have been grafted, which have enriched its architectural and urban programming over time. Among these some promoted by Alexander VII Chigi (1655-1667), realized but, also, never realized, that left a significant but discreet imprint on the urban stratification: a moderate echo of the known papal projects in Rome.*

### **Keywords**

Siena, Alessandro VII, interventi urbani.

*Siena, Alexander VII, urban intervention.*

### **Introduzione**

Siena è iconicamente associata al Medioevo, indimenticato periodo aureo della città. Il conservato tessuto urbano e architetture simbolo come il Duomo e il Palazzo Comunale, che ne contrassegnano ancora il profilo, contribuiscono da secoli a consolidarne l'immagine, emblemi di una storia ed espressione di un senso civico radicato nella comunità cittadina. Una realtà che ha consentito a Siena di essere riconosciuta dall'Unesco come patrimonio dell'umanità per l'autenticità e l'integrità del suo impianto urbano: «a rare example of a medieval historic town» [[http:// whc.unesco.org/en/list/717](http://whc.unesco.org/en/list/717)]. Un'immagine che la ricchissima produzione iconografica che l'ha ritratta nel tempo documenta, consentendo di coglierne le progressive trasformazioni [Barzanti, Cornice, Pellegrini 2006]. La più evidente è quella che segna il passaggio da una città da sempre murata e originariamente turrita, che ha poi lasciato primeggiare nel paesaggio urbano le principali emergenze simbolo della municipalità e dell'autorità religiosa, essendosi conservate solo tracce più o meno evidenti delle torri civiche che punteggiavano originariamente il paesaggio (fig.1) [Gabbrielli 2001; Gabbrielli 2002; Gabbrielli 2010]. Nella trama della maglia urbana senese si sono inevitabilmente innestati significativi interventi architettonici che sono entrati a fare parte del suo patrimonio, incrinando l'idea di città gotica che Gino Chierici nel 1923 poneva in discussione [Chierici 1923]. Già allora si faceva strada



BRUNO MUSSARI



1: Arnoldo van Westerhout da Antonio Ruggiero, *Albero genealogico Piccolomini*, 1685, incisione, particolare con la città di Siena ancora turrita. Siena, Archivio di Stato (Bonelli Conenna 1996, 175).

una visione alternativa a quella cristallizzata di città trecentesca che ha orientato gli studi per lungo tempo, lasciando in sordina le trasformazioni della città e gli importanti episodi architettonici e urbani dei secoli successivi, confondendo a volte in quel glorioso retaggio anche quelli del revival gotico settecentesco.

Quegli innesti sono entrati a fare parte della storia cittadina arricchendo il palinsesto di una cultura architettonica e urbana che è progredita. Grazie a un'attenta osservanza delle linee e dei profili, nel nome di una misura attuata autoregolando «la metamorfosi, cambiando prospetti e piante ma di regola senza intaccare l'originario traliccio connettivo» del tessuto medievale, essi si sono integrati con discrezione senza rinunciare a una propria individualità [Borghini 1986, 77].

Non è possibile ripercorrere in questa occasione i molteplici interventi, a scala architettonica e urbana, che nei secoli hanno lasciato un segno evidente a Siena. Basti pensare alle realizzazioni che tra XVI e XVIII secolo hanno contrassegnato le strategie abitative di una nutrita committenza di nobili e patrizi [Pertici 1995; Nevola 2000; Romby 2002; Rovida 2003<sup>a</sup>; Rovida 2003<sup>b</sup>; Mussari 2004; Sottili 2004; Rovida 2007; Nevola 2008; Mussari 2009]; all'apertura di nuovi assi viari focalizzati su monumenti cittadini, come il cannocchiale

prospettico sulla Collegiata di Provenzano [Mussari 2009; Rovida 2009]; alla creazione di Piazza Indipendenza e l'apertura di Piazza Salimbeni con il restauro neo gotico della omonima Rocca nella seconda metà dell'800 [Marini 1988; Mazzini 2002; Rovida, Vigni 2010, 226-227]; alla realizzazione di Piazza Umberto I, oggi Matteotti, con l'apertura di via Pianigiani per raccordare il centro urbano con il giardino della Lizza tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo [Mazzini 2002; Quattrocchi 2010]; ai tentativi fortunatamente falliti di aprire nel centro storico nuove strade nella seconda metà del XIX secolo [Bartalozzi, Pozzi 2006]; al dibattuto risanamento del quartiere di Salicotto nel cuore della città, concretizzatosi a partire dagli anni Trenta del '900 [Giovannoni 1926-1927; Marini 1988; Fusi, Turrini 1999; Szymanska 2000, Maccianti 2006, 159-163; Rovida Vigni 2010, 228-231]; al piano regolatore del 1932-1936 con le trasformazioni provvidenzialmente non realizzate [Broggi 2006], e l'elenco potrebbe implementarsi rimanendo nei confini della cinta muraria.

Una secolare pagina di storia segnata dalla presenza di due autorevoli pontefici dei quattro che Siena ha avuto e che hanno lasciato segni tuttora evidenti nella stratificazione urbana: l'umanista Pio II Piccolomini [Nevola 2004; Pio II e le arti 2005] e il raffinato Alessandro VII, quel Fabio Chigi, papa senese della Roma moderna [Alessandro VII Chigi (1599-1667) 2000], promotore di importanti interventi nella città natale.

## 1. Progetti di riconfigurazione urbana nella Siena di Alessandro VII

Gli interventi senesi riconducibili ad Alessandro VII (1655-1667) sono in parte noti. In questa occasione si analizzano tre riconfigurazioni, realizzate e non, di ambiti urbani intorno ad alcuni poli religiosi legati alla famiglia Chigi (fig.2).

Quello più eclatante è quello dell'area del Duomo, oggetto di dibattute ricostruzioni avendo interessato uno spazio emblematico della città comprendente il Palazzo Arcivescovile, il Palazzo del Rettore e il complesso del Santa Maria della Scala. Un intervento portato a termine dopo una lunga gestazione prolungatasi fino ai primi decenni del XVIII secolo, che ha comportato la trasformazione dell'ambito urbano e delle architetture che insistevano nella 'cittadella' sacra [Butzek 1996, Morolli 1999, Morolli 2002].

Un intervento rilevante in una città come Siena, per la complessità dell'iter progettuale e decisionale che ha prodotto le soluzioni adottate, e per il coinvolgimento di maestranze giunte da Roma all'ombra di personalità come Gian Lorenzo Bernini. Bernini, chiamato a soprintendere alla parte scultorea e decorativa della nuova Cappella voluta dal papa lungo il fianco destro della Cattedrale, in considerazione dei noti rapporti con il pontefice, fu inevitabilmente interpellato sulle soluzioni da adottare in cantiere<sup>1</sup> [Romagnoli 1987; Butzek 2000]. Il progetto della Cappella e la sistemazione della sede arcivescovile devono invece essere assegnate al senese Benedetto Giovannelli Orlandi [Romagnoli 1987; 119-211; Romagnoli 2010, 269-285], direttore della fabbrica nella riedificazione del Palazzo del Governatore mediceo che prospetta sulla rinnovata piazza attorno al Duomo [Romagnoli 1995; Romagnoli 2010], progettista anche degli altri interventi su cui ci soffermeremo. La trasformazione dell'area della Cattedrale rappresenta un esempio di rinnovamento in stile rispettoso della tradizionale uniformità medievale in piena età barocca. Non è un mistero che gli interventi promossi da Alessandro VII fossero improntati al perseguimento di un lessico che «si discosta solo con molta discrezione da quello classico [...] ma evita ogni aperta violazione delle regole», quale fautore di una modernità temperata che fuggiva le bizzarrie del suo tempo [Krautheimer 1987, 44; Angelini 2000].

<sup>1</sup> Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (d'ora in poi BAV), *Archivio Chigi*, G.II.48, c. 127v.



BRUNO MUSSARI



2: Hendrik Pflaumezn, Veduta di Siena, dal Mercurius Italicus, Augsburg, 1625. Sono evidenziate le tre zone della città interessate dagli interventi di riconfigurazione promossi sotto il pontificato di Alessandro VII.



Il tema della piazza, come negli interventi romani del suo pontificato, venne affrontato concependo quello spazio unitariamente in rapporto a uno o più edifici dominanti [Krautheimer 1987, 90-92; Connors 1989; Del Pesco 2000, 227]. Lo stesso criterio venne adottato a Siena, dove ci si adeguò alla predominanza medievale del contesto, facendo emergere la Cattedrale nello spazio circostante. Si completò il fianco meridionale a seguito all'ampliamento della piazza e della realizzazione della Cappella del Voto, sostitutiva della quattrocentesca Cappella della Madonna inclusa nel vecchio Palazzo Arcivescovile, demolito nel 1658 con il benestare del pontefice. Un approccio reiterato nella ricostruzione del seicentesco Palazzo Arcivescovile, che adottò lo stile dell'età repubblicana sul modello della dimora dei Rettori e del Palazzo Pubblico, ricorrendo anche al reimpiego dei materiali di spoglio originali, con l'intento di perseguire un *continuum* stilistico coerente<sup>2</sup>. Non diversamente si procedette nel complesso del Santa Maria della Scala, per il quale, tra il 1718 e il 1719, si realizzò un prospetto gotico calcando gli archi delle finestre duecentesche del Palazzo del Rettore [Gavallotti Cavallero 1985; La fabbrica 1986; Francovich 1991, Santa Maria della Scala 1991; Morolli 2002, Pisani 2002].

Un progetto complesso espressione di un sentimento conservativo riconducibile alla sensibilità filologica del pontefice, manifestatasi negli interventi per le cappelle chigiane in Santa Maria del Popolo e Santa Maria della Pace a Roma, accresciutasi con la frequentazione dei circoli culturali romani dopo il suo trasferimento nell'*Urbe*. Un'attenzione verso un retaggio ineludibile della sua città, nonostante l'atteggiamento poco lusinghiero di Fabio Chigi verso il gotico con cui aveva apostrofato lo stile del Cavalier Borromini: «lo stile del Cavalier Borromini era gotico, ne esser meraviglia per esser nato in Milano, dov'era il Domo di architettura gotica e che tale era anche il Domo di Siena» [Krautheimer, 1987, 51, 171-172; Connors 2000].

Trova quindi conferma la riflessione di Golzio del 1939, quando osservava che la sistemazione del complesso architettonico-urbano della piazza del Duomo senese mostrasse «come il barocco ha saputo continuare lo stile gotico preesistente con fedeltà di carattere» [Golzio 1939, 79].

Il ridisegno della piazza e la rimodulazione dello spazio mutò radicalmente la visibilità della Cattedrale. Il Duomo emerge come il solo protagonista, visibile da angolazioni diverse accedendo da ingressi ridefiniti anche come nuovi cannocchiali prospettici, suscitando allora come oggi sorpresa e meraviglia in ossequio alla poetica barocca (fig.3).

Gli stessi propositi, anche se indirizzati a interventi di scala minore rispetto alla piazza del Duomo, orientarono le altre due sistemazioni messe a punto a Siena durante il pontificato chigiano. Esse interessarono due complessi ecclesiastici e i loro ambiti, incidentalmente posti agli estremi margini della città, in corrispondenza dei principali accessi in direzione di Roma e Firenze: la chiesa di San Raimondo al Refugio, nei pressi di Porta Romana a sud; la chiesa di San Girolamo in Campansi, presso Porta Camollia a nord.

Il Nobile Conservatorio delle Vergini del Refugio era in origine una pia istituzione, la Congregazione delle Abbandonate, demandata alla tutela di orfane di umili origini, fondata da Domenico Billò intorno al 1580 lungo via di Fieravecchia [Liberati 1949]. Alla morte di Billò, nel 1593, l'istituzione passò sotto la protezione di Aurelio di Agostino Chigi [Gigli 1723, 32] che la unì alla Congregazione delle Vergini del Soccorso che accoglieva giovani nobili le cui

<sup>2</sup> Siena, Archivio dell'Opera del Duomo, *Contratti e memorie* 36, c. 198r.

BRUNO MUSSARI



3: *Francesco Periccioli, Vedute della piazza del Duomo di Siena, prima e dopo gli interventi di riconfigurazione (Ascheri 1996, 67).*



famiglie non potevano sostenere gli oneri della monacazione. Aurelio Chigi ingrandì il complesso tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo, acquistando il quattrocentesco palazzo che i monaci di San Galgano avevano edificato sull'originaria via Maddalena, oggi via Roma, principale accesso alla città da sud e parallela alla strada dove si trovava la Congregazione, oltre a far costruire e dotare la chiesa di un pregevole apparato decorativo e pittorico che ne impreziosisce ancora l'interno. Alla morte di Aurelio Chigi, nel 1611, subentrò nella direzione dell'istituzione il fratello Agostino, Rettore dello Spedale di Santa Maria della Scala, confermando l'attenzione familiare verso la Congregazione che proseguì con Alessandro VII. Infatti, fu il pontefice senese ad affidare tra il 1655 e il 1656 all'architetto Benedetto Giovannelli Orlandi la realizzazione della facciata marmorea barocca della chiesa sulla quale trionfano le armi papali, oltre ad aver dato disposizione che, per consentire che l'opera fosse visibile dalla «strada romana», si demolissero le case che separavano le due strade creando una piazza nello spazio di risulta. L'idea, già elaborata da Agostino, che aveva acquisito alcune di quelle case, venne completata da Alessandro VII, che diede mandato al fratello Mario di comprare le altre «che impedivano la vista della facciata della chiesa del Refugio, e subito le mandi giù con farci una piazza onorevole»<sup>3</sup>. Alla chiesa mancava «un poco di largura per essere stimata a buon gusto», carenza risolta dall'architetto con il progetto del 1655, documentato dai disegni della Biblioteca Vaticana<sup>4</sup> [Romagnoli 2000].

Il progetto inizialmente aveva previsto l'apertura di un ampio spazio trapezoidale tra le due strade, che avrebbe inquadrato prospetticamente la nuova facciata dalla strada 'maestra', demolendo gli stabili acquisiti, creando la «honorevole piazza» auspicata dal papa. Quell'idea, probabilmente per contenere le spese, venne abbandonata, optando per la soluzione più riduttiva tra le due presentate dal progettista<sup>5</sup> (fig.4).

L'effetto prospettico creato dal cono ottico impostato a partire dai risvolti sulla strada principale che inquadrano la facciata della chiesa, accompagnato dalle quinte convergenti disadorne in mattoni, uniformate nei livelli, nella dimensione delle aperture e delineate da una griglia semplificata che Gabriele Morolli ha ascrivito a «un classicismo moderno» [Morolli 1888, 105]<sup>6</sup>, sortì comunque l'effetto scenografico e celebrativo auspicato dal pontefice.

Il complesso venne completato tra il 1656 e il 1658 dalla veste marmorea del fronte della chiesa, degno fondale di questo teatro chigiano. Un prospetto non usuale per Siena, nell'uso dei materiali, nell'acquisizione di un linguaggio plasticamente chiaroscurato in cui convergono la tradizione locale e l'esperienza romana, innalzato 'classicamente' sui tre ordini canonici per ovviare anche all'effetto di schiacciamento che la posizione ad una quota inferiore rispetto alla strada romana avrebbe prodotto, vanificando la sorpresa ricercata e conseguita dalla complice corrispondenza tra committente e progettista.

Se il progetto per San Raimondo al Refugio venne completato, quello recentemente studiato per la costruzione di una nuova chiesa di San Girolamo in Campansi rimase sulla carta [Mussari 2019]. In questo caso l'operazione sarebbe stata più impegnativa, non solo finanziariamente; si doveva riconfigurare lo spazio urbano su cui la chiesa avrebbe dovuto insistere, demolendo parte di un isolato più rilevante di quello di San Raimondo, oltre a costruire una nuova chiesa dalle fondamenta.

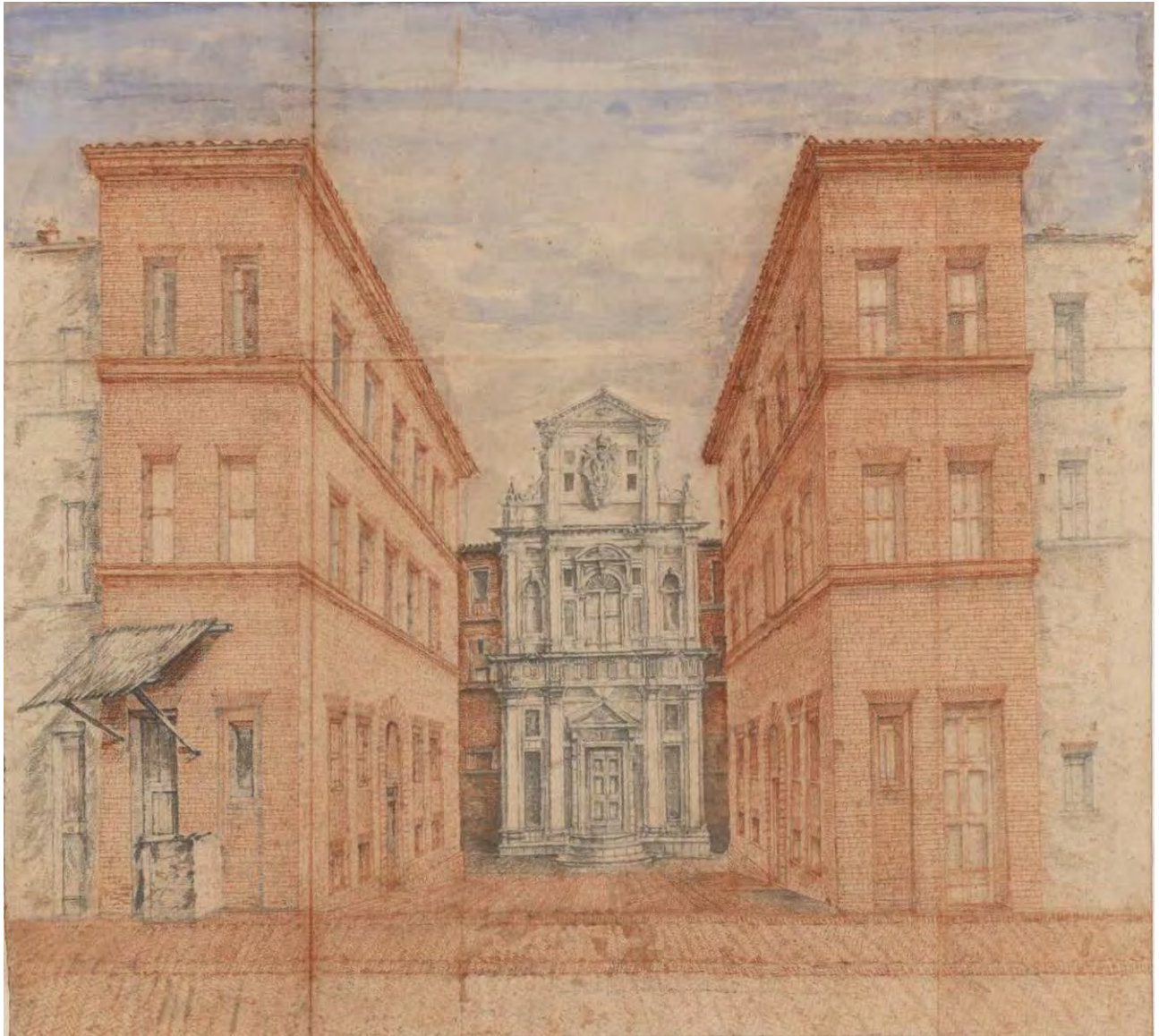
<sup>3</sup> Firenze, Archivio di Stato, *Mediceo* 5405, c. 661, Lettera di Achille Sergardi a Matthias de Medici, 21 agosto 1655.

<sup>4</sup> BAV, *Archivio Chigi*, P.VII.11, cc. 77a; 77i; 77d; 77e; 77f; 77h; 79.

<sup>5</sup> BAV, *Archivio Chigi*, G.II.48, cc. 423r-424r.

<sup>6</sup> Come nella Strada nuova, oggi via del Castoro, progettata da Giovannelli, accesso alla piazza del Duomo in direzione della Cappella Chigi. BAV, *Archivio Chigi*, G.II.48, cc. 234r; 235v.

BRUNO MUSSARI



4: *Benedetto Giovannelli Orlandi, veduta della facciata del Chiesa del Refugio dalla strada romana, 1658 (Romagnoli 2000, 446).*

L'origine del monastero e della chiesa di San Girolamo nel Terzo cittadino di Camollia, nel settore della città contiguo alle mura cittadine noto come Campansi, affondano al XIII secolo, evolvendosi nel corso di quattro secoli dall'iniziale stabilimento delle religiose del Terzo Ordine francescano, alla regolarizzazione del 1613 [Gigli 1854, 180]<sup>7</sup>.

Un disegno della raccolta dell'Archivio Chigi della Biblioteca Vaticana dell'inizio della seconda metà del XVII secolo, documenta lo stato dei luoghi e del complesso originario e mostra il progetto di una nuova chiesa per il convento<sup>8</sup>. Il disegno si deve attribuire a Benedetto

---

<sup>7</sup> Siena, Archivio di Stato, *Manoscritti*. D.111, G. MACCHI, *Notizie delle chiese che sono nella città di Siena*, [prima metà XVIII secolo], c. 26v.

<sup>8</sup> Città del Vaticano, BAV, *Archivio Chigi*, P.VII.11, 95v-96r.

Giovannelli Orlandi, che Achille Sergardi<sup>9</sup> definì il «meglio Architector che sia in Siena»<sup>10</sup>. Si riconosce la mano del progettista nei caratteri architettonici, nella tipologia di disegno, nei metodi di rappresentazione, nel *ductus* di scrittura; inoltre la tavola accompagna le altre attribuite all'architetto relative alle riconfigurazioni urbane cui si è fatto riferimento. Tali circostanze hanno indotto ad individuare la committenza nell'*entourage* papale e chigiano, come le armi pontificie sulle campate estreme del primo registro nel disegno del prospetto confermano, oltre ai monti chigiani che affiancano il timpano nel secondo, richiamando la facciata della chiesa di San Raimondo.

Nel convento vi avevano celebrato la professione Caterina e Agnese Chigi, sorelle del pontefice, vi sarebbero entrate sette figlie del Principe di Farnese, Agostino Chigi, e avrebbe per lungo tempo ricoperto il ruolo di madre superiora suor Maria Pulcheria, al secolo Laura Chigi, sorella del principe e nipote di Alessandro VII.

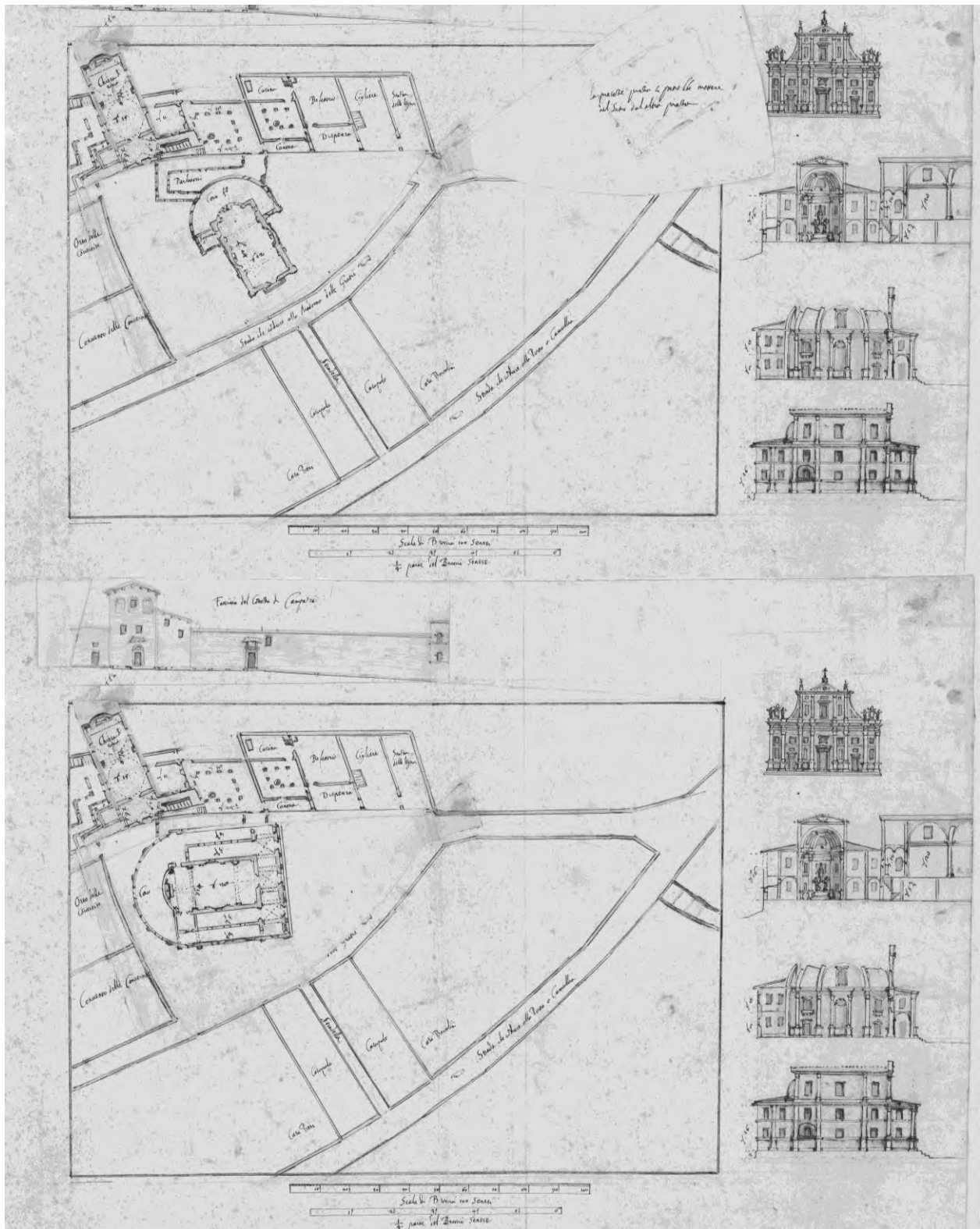
Il disegno, facendo ricorso alla sovrapposizione di fogli mobili, illustra due proposte progettuali alternative, pensate non solo per la nuova chiesa che ne era il fulcro, ma anche per la riconfigurazione dell'ambito urbano attorno al complesso monastico (fig.5). Si adottava qui il medesimo orientamento perseguito per l'area del Duomo, cioè fare emergere la nuova chiesa dal complesso originario. Essa avrebbe occupato l'area di fronte al monastero dedotta dall'abbattimento di alcune case e dall'occupazione degli orti annessi, modificando la viabilità circostante. Non è possibile esaminare in questa occasione i caratteri architettonici del progetto, approfonditi in altra sede [Mussari 2019], ma è utile soffermarsi sulle proposte presentate. La più semplice mostra la chiesa al centro di un'ampia piazza dai contorni indefiniti, fuoco prospettico di un'angusta 'stradella' che correva tra due gruppi di 'casupole'. Una versione che conteneva i costi e che garantiva una misurata correlazione tra il nuovo edificio e il contesto urbano, anche se la mancata definizione architettonica dello spazio attorno, lascia solo ipotizzare le possibili caratterizzazioni attribuibili a quell'invaso urbano. Una soluzione riduttiva in quanto la visibilità della chiesa, a parte l'accesso frontale dalla 'stradella', che ricorda quella del Refugio e della via del Castoro che immette nella piazza del Duomo in corrispondenza della cappella chigiana, sarebbe stata laterale per chi sopraggiungeva dalla principale strada di Campansi. L'altra proposta mostra un prospetto più organico e caratterizzato, in cui si manifesta l'ossequio verso un classicismo di matrice rinascimentale nell'uso dell'ordine binato sovrapposto all'interno di una griglia gerarchizzata su due registri, ma dove si qualificano in senso barocco gli apparati della quinta, mediante la scansione plastica della trama architettonica, amplificata dalla variazione chiaroscurale dell'ordine e delle ombre che ne movimentano la superficie, senza eccedere nella vibrata fluidità seicentesca. Una facciata che avrebbe assunto il ruolo di fondale scenografico di un'ampia piazza compiutamente rispondente alla poetica barocca, un vero e proprio teatro urbano di per sé predisposto a generare effetti prospettici di sorpresa, affacciandosi improvvisamente al termine dello stretto tratto della *Strada di Campansi*, tra le due direttrici divergenti esterne [Morolli 2002; Mussari 2019]: una scelta calibrata sul modello delle celebrate soluzioni romane, di cui il pontificato chigiano si era fatto promotore [Krautheimer 1987].

Se il progetto fosse stato realizzato avrebbe mutato radicalmente il carattere di quel settore urbano, di quell'isola chigiana sull'altro versante della città, che in forme meno dirompenti fu rinnovata qualche decennio più tardi dal Principe di Farnese Agostino Chigi, nipote di Alessandro VII [Mussari 2020].

<sup>9</sup> Dei Sergardi di Siena, ufficiale dell'Ordine dei Cavalieri di Santo Stefano, Ammiraglio della flotta e Generale del Mare per nomina granducale.

<sup>10</sup> Città del Vaticano, BAV, *Archivio Chigi*, G.II.48, c. 109r, Lettera di Achille Sergardi a Mario Chigi, Principe di Farnese, del 13 novembre 1659.

BRUNO MUSSARI



5: Benedetto Giovannelli Orlandi, rilievo dell'area intorno al Convento di San Girolamo in Campansi e due proposte progettuali per la nuova chiesa, terzo quarto del XVII secolo (Mussari 2019, 107, 110).



## Conclusioni

I casi proposti documentano un atteggiamento che ha contraddistinto l'acquisizione di novità nel conservatore ambiente senese, ancora di più in una stagione come quella barocca, in cui le sollecitazioni che potevano cogliersi attraverso le relazioni rinvigorite dal pontificato chigiano avrebbero potuto facilmente farsi strada. Esse, come si è ricostruito, vennero acquisite ma contenute e filtrate accogliendo quegli aspetti che, pur introducendo elementi innovativi, potessero convivere con un contesto da non stravolgere, declinando esperienze maturate altrove in ossequio ai canoni moderati di una misurata tradizione toscana.

## Bibliografia

- Alessandro VII Chigi (1599-1667). *Il Papa senese di Roma moderna* (2000), a cura di A. Angelini, M. Butzek. Catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico e Palazzo Chigi Zondadari, 23 settembre 2000-11 gennaio 2001), Siena, Protagon.
- ANGELINI, A. (2000). *Rapporti artistici tra Siena e Roma ai tempi di Fabio Chigi*, in *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il Papa senese di Roma moderna* (2000), a cura di A. Angelini, M. Butzek, Catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico e Palazzo Chigi Zondadari, 23 settembre 2000-11 gennaio 2001), Siena, Protagon, pp. 31-38.
- ARRIGUCCI, D. (2009). *Benedetto Giovannelli Orlandi (1601-1676): un protagonista del barocco senese*, in *Architetti a Siena. Testimonianze della Biblioteca comunale tra XV e XVIII secolo*, a cura di D. Danesi, M. Pagni, A. Pezzo, Catalogo della Mostra (Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati 19 dicembre 2009 - 12 aprile 2010), Milano, Silvana, pp. 191-211.
- ASCHERI, M. (1996). *Siena senza indipendenza: Repubblica continua*, in *I Libri dei Leoni*, a cura di M. Ascheri, Siena, Monte dei Paschi, pp. 9-69.
- BARZANTI, R., CORNICE, A., PELLEGRINI, E. (2006). *Iconografia di Siena. Rappresentazione della città dal XIII al XIX secolo*, Siena, Monte dei Paschi di Siena, pp. 80-93.
- BONELLI CONENNA, L. (1996). *Un contado per una nobiltà*, in *I Libri dei Leoni*, a cura di M. Ascheri, Siena, Monte dei Paschi, 1996, pp. 171-199.
- BORGHINI, G. (1986). *Architettura e colore dell'edilizia civile a Siena nel secolo XVIII: Il livello e la regola*, in «Bollettino d'arte», 35-36, supplemento (*Intonaci colore e coloriture nell'edilizia storica*. Atti del Convegno di studi, Roma 1984, I), pp. 77-79.
- BROGGI, C. (2006). *Dalla città medievale alla città moderna. le trasformazioni di Siena e il piano regolatore del 1932-36. Genesi e cronaca di un progetto irrealizzato*, in «Accademia dei Rozzi», n. 25, pp. 29-47.
- CHIERICI, G. (1923). *Architetti ed architetture del '700 a Siena*, in «Architettura e Arti Decorative», fs. V, pp. 129-148.
- GABBRIELLI, F. (2001). *Le demolizioni delle torri a Siena nei diari memorialisti settecenteschi*, in *La città, le torri e le case. Indagini sui centri dell'Italia comunale (secc. XI-XV). Toscana, Lazio, Umbria*, a cura di E. De Minicis, E. Guidoni, Edizioni Kappa, Roma, pp. 244-251.
- GABBRIELLI, F. (2002). *L'edilizia privata a Siena nei diari settecenteschi*, in *Le dimore di Siena. L'arte dell'abitare nei territori dell'antica Repubblica dal Medioevo all'Unità d'Italia*, a cura di G. Morolli, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Siena 27-30 settembre 2000), Firenze, Alinea, pp. 211-216.
- GABBRIELLI, F. (2010). *Siena medievale: l'architettura civile*, Siena, Protagon.
- GIOVANNONI, G. (1926-1927). *Siena. il Ghetto*, in «Architettura e Arti Decorative», vol. 2, n. 11, p. 516.
- GOLZIO, V. (1939). *Documenti artistici sul Seicento nell'Archivio Chigi*, Roma, Fratelli Palombi.
- LIBERATI, A. (1949). *Chiese, monasteri, oratori e spedali senesi. Chiesa e conservatorio di San Raimondo detto del Refugio*, in «Bullettino senese di storia patria», n.56, pp. 152-153.
- MARINI, M. (1998). *Trasformazioni urbane ed architetture a Siena nella seconda metà del XIX secolo*, in *Siena tra Purismo e Liberty*, a cura di B. Sani, Catalogo della mostra (Siena, Palazzo pubblico, Magazzini del Sale, 20 maggio-30 ottobre 1988), Milano, Roma, Arnoldo Mondadori Editori, De Luca Edizioni d'arte, pp. 266-286.
- MUSSARI, B. (2004). *Tradizione, innovazione e rappresentatività nell'architettura civile del '700 a Siena: le fabbriche alla romana e la memoria medievale nelle proposte di Giacomo Franchini, Ferdinando Ruggieri, Paolo Posi, Ferdinando Fuga, Antonio Valeri e Luigi Vanvitelli*, in «Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettónico e Urbanistico, Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria», XIV, 27-28, pp. 75-114.
- MUSSARI, B. (2009). *Architettura a Siena tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo dai Disegni architettonici di Giacomo Franchini*, in *Architetti a Siena. Testimonianze della Biblioteca comunale tra XV e XVIII secolo*, a cura di D. Danesi, M. Pagni, A. Pezzo, Catalogo della mostra (Siena, Biblioteca comunale, 19 dicembre 2009 - 12 aprile 2010), Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, pp. 213-253.



BRUNO MUSSARI

- MUSSARI, B. (2019). Una committenza chigiana tra Roma e Siena: progetti per la chiesa di San Girolamo in Campansi, in «Studi sul Settecento romano», a cura di E. Debenedetti, n.35, pp. 87-118.
- MUSSARI, B. (2020). *La Chiesa di San Girolamo in Campansi «nella magnificenza e grandezza come si vede oggi»: Agostino Chigi e il progetto di Giovan Battista Contini con i fratelli Francesco, Giovanni Antonio e Agostino Mazzuoli (1681-1685)*, in «Studi sul Settecento Romano», a cura di E. Debenedetti, n.36, pp. 51-98.
- NEVOLA, F. (2000). *Per Ornato Della Citta: Siena's Strada Romana and Fifteenth-Century Urban Renewal*, in «The Art Bulletin», n. 86, pp. 26-50.
- NEVOLA, F. (2004). *Le patronage architectural du pape Pie II Piccolomini à Sienne*, in «Médiévales», n. 47, pp. 139-152.
- NEVOLA, F. (2008). *Siena: Constructing the Renaissance City*, New Haven, Yale University Press.
- PERTICI, P. (1995). *La città magnificata. Interventi edilizi a Siena nel Rinascimento*, Siena, Il Leccio.
- Pio II e le arti. La riscoperta dell'antico da Federighi a Michelangelo* (2005), a cura di A. Angelini, Milano, Silvana editoriale.
- PISANI, S. (2002). *Il Palazzo Arcivescovile di Siena. Le vicende di ristrutturazione e di rimodernamento 1661-1724*, in *Le dimore di Siena. L'arte dell'abitare nei territori dell'antica Repubblica dal Medioevo all'Unità d'Italia*, a cura di G. Morolli, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Siena 27-30 settembre 2000), Firenze, Alinea, pp. 203-210.
- ROMAGNOLI, G. (1987). *Nuovi documenti sulla costruzione della cappella del voto nel Duomo di Siena*, in «Paragone», XXXVIII, n. 453, pp. 85-98.
- ROMAGNOLI, G. (1995). *Ristrutturazioni e restauri nel Palazzo del Governatore a Siena (1654-1667)*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», n. 39, pp. 428-440.
- ROMAGNOLI, G. (2000). *La facciata della chiesa del Refugio*, in *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il Papa senese di Roma moderna* (2000), a cura di A. Angelini, M. Butzek, Catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico e Palazzo Chigi Zondadari, 23 settembre 2000-11 gennaio 2001), Siena, Protagon, pp. 440-447.
- ROMAGNOLI, G. (2010). *Benedetto Giovannelli Orlandi architetto senese al servizio di papa Alessandro VII Chigi*, in *Architetti e costruttori del Barocco in Toscana*, a cura di P. Bevilacqua, Roma, De Luca Editori d'Arte, pp. 269-285.
- ROMBY, G.C. (2002). *Palazzi e dimore familiari nella Siena del '600 e del '700. Cantieri e Modelli*, in *Le dimore di Siena. L'arte dell'abitare nei territori dell'antica Repubblica dal Medioevo all'Unità d'Italia*, a cura di G. Morolli, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Siena 27-30 settembre 2000), Firenze, Alinea, pp. 197-202.
- ROVIDA, M.A. (2003)<sup>a</sup>. *Palazzi senesi tra '600 e '700. Modelli abitativi e architettura tra tradizione e innovazione*, Firenze, Firenze University press.
- ROVIDA, M.A. (2003)<sup>b</sup>. *Residenze nobiliari a Siena tra Seicento e Settecento*, in *Atlante tematico del Barocco in Italia. Residenze nobiliari. Stato Pontificio e Granducato di Toscana*, a cura di M. Bevilacqua, M.L. Madonna, De Luca, Roma 2003, pp. 407-422.
- ROVIDA, M.A. (2007). *Residenze nobiliari a Siena fra '600 e '700: committenze, progetti, modelli*, in *Archivi carriere committenze. Contributi per la storia del patriziato senese in età moderna*, a cura di M.R. De Grammatica, E. Mecacci, C. Zarrilli, Atti del Convegno (Siena 8-9 giugno 2006), Siena, Il Leccio, pp. 386-408.
- ROVIDA, M.A. (2009). *La strada nuova di Provenzano: spazio urbano e architettura nella Siena di età barocca*, in «Bullettino Senese di Storia Patria», n. 116, pp.149-211.
- ROVIDA, M.A., ROTUNDO, F. (2007). *Provincia di Siena*, in *Firenze e il Granducato. Province di Firenze e il Granducato: Province di Grosseto, Livorno, Pisa, Pistoia, Prato, Siena*, a cura di M. Bevilacqua, G.C. Romby, Roma, De Luca, pp. 579-624.
- ROVIDA M.A., VIGNI, L. (2010). *Vittorio Mariani architetto e urbanista (1859-1946)*, Firenze, Polistampa.
- Santa Maria della Scala. Archeologia e edilizia sulla piazza dello Spedale* (1991), a cura di E. Boldrini, R. Parenti, Firenze, All'Insegna del Giglio.
- SOTTILI, F. (2004). «*Per ridurre alla moderna*». *Architetti, ingegneri e capimastri nel Settecento*, in *Palazzo Sansedoni*, a cura di F. Gabbriellini, Siena, Protagon, pp. 229-280.

#### Fonti archivistiche

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio Chigi: G.II.48, cc. 109r, 127v, 234r; 235v, 423r-424r; P.VII.11, cc. 77a; 77i; 77d; 77e; 77f; 77h; 79;

Siena, Archivio dell'Opera del Duomo, Contratti e memorie 36, c. 198r.

Firenze, Archivio di Stato, Mediceo 5405, c. 661, Lettera di Achille Sergardi a Matthias de Medici, 21 agosto 1655.

## *I luoghi dei di Tronso. Dinamiche urbane e scelte abitative a Sessa Aurunca in età moderna*

*The di Tronso's places. Urban dynamics and settlement choices in Sessa Aurunca in the Modern Age*

**GIUSEPPE PIGNATELLI**

Università della Campania Luigi Vanvitelli

### **Abstract**

*Custodito nell'omonimo palazzo in corso Lucilio, l'archivio privato della famiglia di Tronso rappresenta una straordinaria fonte per la conoscenza della città di Sessa Aurunca e del suo territorio tra il XIII e il XIX secolo; estremamente interessante si rivela, in particolare, l'analisi delle compravendite immobiliari effettuate tra la metà del Quattrocento e i primi decenni del Settecento, immagine fedele di una precisa strategia insediativa che vedrà la famiglia abbandonare il luogo di primo stanziamento, oramai marginale, per insediarsi più opportunamente nei dintorni della Cattedrale.*

*Preserved in the homonymous building in Corso Lucilio, the di Tronso family's archive represents an extraordinary source for the knowledge of the city of Sessa Aurunca and its territory between the thirteenth and nineteenth centuries. Particularly interesting is the analysis of the family real estate business between the half of the fifteenth and the first decades of the eighteenth century, consequence of a well-balanced strategy that will lead the abandon of the first settlement place to inhabit in the Cathedral area.*

### **Keywords**

Regno di Napoli; Sessa Aurunca; dinamiche abitative; archivi privati, famiglia di Tronso

Kingdom of Naples; Sessa Aurunca; settlement dynamics; private archives; di Tronso family

### **Introduzione**

«La città è in un bel sito, vedendosi su di un monte e avendo all'oriente, e mezzogiorno il monte Massico, all'occidente il mar Tirreno, e tra occaso e settentrione il fiume Liri [...]. Un tempo fu murata con molte porte; in oggi quella dalla parte di Napoli dicesi de' Cappuccini, e l'altra del Trofeo, oltre di altre meno considerevoli. Tiene due borghi uno inferiore, l'altro superiore. Vi si veggono buone strade, ed oltre il suo Vescovado, più altri buoni tempj di religiosi e religiose [...]. La maggiore strada, che chiamano *la Piazza*, è spaziosa, ed ivi veggonsi in abbondanza vendere i viveri» [Giustiniani 1805, 30]. Così, agli inizi dell'Ottocento, Lorenzo Giustiniani descriveva Sessa, l'«antichissima città edificata dagli Aurunci popoli della nostra Campagna Felice» [Giustiniani 1805, 26], evidenziandone *in primis* la principale direttrice viaria – oggi corso Lucilio – da sempre elemento di continuità fra la città antica e quella moderna.

Proprio qui, in posizione leggermente arretrata rispetto alla compatta cortina edilizia sei e settecentesca, si erge il palazzo di Tronso, ultima testimonianza abitativa della secolare presenza della famiglia in città; sia pur notevolmente ridimensionata rispetto alla sua originaria conformazione, la residenza è preannunciata da un piccolo cortile aperto adiacente alla chiesa di S. Giovanni a Piazza, un raccolto spazio privato che invita a varcare il bel portale bugnato ed entrare nell'atrio coperto. Sebbene le numerose superfetazioni, anche recenti, ne abbiano

GIUSEPPE PIGNATELLI

alterato l'aspetto tardoquattrocentesco, tra gli archi ribassati affacciano ancora gli ambienti di servizio, le antiche stalle e i portoni delle rimesse, da tempo cedute e riconvertite in botteghe; una breve scalinata conduce all'appartamento superiore, sapientemente riportato alla sua intima ed elegante veste ottocentesca.

Qui, in tre capienti armadi di noce, è ancora custodito l'archivio privato, un eterogeneo insieme di documenti databili tra il XII e i primi decenni del secolo scorso ma riordinato nel solo *corpus* pergamenaceo alla fine dell'Ottocento dai cognati Pietro di Transo e Nicola Parisio (entrambi membri di diversi circoli eruditi napoletani), ma purtroppo largamente lacunoso a causa di sbrigative divisioni testamentarie e, soprattutto, dei successivi trasferimenti della famiglia nella capitale [Belli 2020, 5].

Originari di Gaeta, dove ricoprirono già in epoca normanna importanti incarichi amministrativi, durante la dominazione angioina i di Transo entrarono a far parte della piccola nobiltà di Terra di Lavoro, per stabilirsi definitivamente a Sessa alla fine del XIV secolo grazie ai rapporti saggiamente intessuti con i della Ratta e, soprattutto, con i Marzano [Belli 2020, 14-16], attraverso i quali poterono consolidare le proprie ambizioni sociali e politiche.

Sin dalla metà del Quattrocento un ramo della famiglia dovette risiedere stabilmente a Napoli, come testimoniato dalle numerose richieste di ammissione tra i nobili del Seggio di Montagna – reiterate ancora nel Settecento [Summonte 1601, 471; Aldimari 1681, 169; Morelli 2020, 22] – e da una serie di compravendite di «alcune case grandi in più e diversi membri, edifici superiori ed inferiori, botteghe, orto con diversi alberi di frutta, site e poste nella Piazza d'Arco della città di Napoli, giusta la casa del nobile Giovanni Vulcano, casa della signora Sionne Vulcano, casa del magnifico Giovanni della Ratta, vie pubbliche da tre parti ed altri confini»<sup>1</sup>, alle quali si aggiungeranno in seguito «una casa grande [...] con più membri, e due botteghe in Napoli nella Piazza d'Arco nel Sedile Montagna, confinante con beni di Carafa, beni de' Muscettola, via pubblica da due parti, ed altri confini»<sup>2</sup>.

Nonostante il carattere squisitamente 'familiare' e la frammentarietà dell'archivio, ancora in un'embrionale fase di analisi da parte di chi scrive – [Pignatelli 2020, 37-41] per i primissimi esiti di questa ricerca, relativi al solo palazzo in corso Lucilio – questo deve considerarsi una straordinaria fonte per lo studio della città di Sessa e dei diversi «feudi siti e posti [...] nel suo territorio e distretto, consistenti in più e diversi casali [...], ed in uomini, vassalli, feudatarii, suffeudatarii, redditi, reddendi, case, territori colti ed incolti, boschi, vigne, arbusti, querceti, oliveti, praterie, pascoli, selve, erbaggi, acque e corsi di acque, difese, foreste, territori, casali, piani, pianure, starze, molarie, con forme da macinare, edifici, valli, diritti, giurisdizioni, e tutte le pertinenze loro»<sup>3</sup>. Ricordo, fra gli altri, i possedimenti di Altemorisco di Conca, di Villanova di Teano e della Rocca di Mondragone, i feudi di Castello d'Iatro, di Toraldo e delle Palmole di Traetto, le terre di Marzanello, di Limata di Carinola, la fortezza di Scauri, oltre ai fondi ceduti in enfiteusi o ancora di proprietà nell'Ottocento inoltrato tra Capua e Castel Volturno [Di Marco 2011, 11; Belli 2020, 16].

## **1. Sessa Aurunca**

Strategicamente posta su di un crinale collinare fra il monte Massico e le pendici del cratere di Roccamonfina, al confine tra il *Latium adiectum* e la *Campania Felix*, Suessa fu fondata alla metà del IV secolo a.C., ed elevata a colonia di diritto latino nel 313, importante snodo viario per il passaggio verso l'*Ager Falernus* e il Sannio. In quegli stessi anni fu d'altra parte avviata

---

<sup>1</sup> Archivio di Transo, d'ora in poi AdT, *Regesto delle pergamene civili*, 63 bis, 22 ottobre 1455.

<sup>2</sup> AdT, *Regesto...* cit., 208 bis, 4 aprile 1590.

<sup>3</sup> AdT, *Regesto...* cit., 57, 28 febbraio 1449.

la prosecuzione della via Appia in territorio aurunco – divenuto nel 314 *ager Populi Romani* – premessa all'istituzione delle colonie di Minturno e Sinuessa e, soprattutto, al prolungamento della consolare sino all'antica Capua intorno al 260; forte della sua posizione, nel 90 l'abitato fu elevato a *Municipium* per divenire, tra il 30 e il 28 a.C., *Colonia Julia Felix Classica Suessa* [Colletta 1989, 18-21].

A dispetto delle numerose fonti classiche e dei molti studi che, sin dagli inizi del XVI secolo, hanno indagato l'origine della città, contrastanti sono tra loro le ipotesi sull'andamento delle mura e sulla tipologia d'impianto che doveva caratterizzare la colonia in età imperiale, al momento della sua massima espansione. Adeguandosi all'infelice morfologia dei luoghi, caratterizzata da notevoli salti di quota, l'abitato si sviluppava lungo la strada che collegava la parte più elevata della città – luogo dell'acropoli – con quella inferiore, individuando in un vasto pianoro dalle spiccate valenze paesaggistiche l'area riservata al foro. Qui si trovavano i principali edifici pubblici, *in primis* il criptoportico e il sottostante teatro (databili entrambi al I secolo a.C.) e un complesso edilizio nel quale devono riconoscersi le terme (o *bagni*) o il *tabularium*, funzionalmente recuperato in epoca successiva [Cascella 2006, 79].



1: F. Cassiano de Silva, Sessa, in G.B. Pacichelli, 1703.

Oltre a costituire la spina dorsale dell'impianto urbano, mi sembra opportuno sottolineare come il cardo massimo fosse parte integrante di una ben più articolata rete extraurbana che aveva inizio dalla via Appia, attraversava il ponte Ronaco per terminare nella porta meridionale, e riprendere da quella settentrionale per raggiungere, infine, i centri abitati del massiccio di Roccamonfina e della valle di Cassino. Una terza porta, contrapposta all'area del foro, garantiva i collegamenti con l'area dell'anfiteatro, ben oltre i confini imposti dalle mura urbane [Colletta 1996, 43-47].

GIUSEPPE PIGNATELLI

Questa direttrice conserverà le originarie funzioni sino alla caduta dell'Impero, quando la città sarà condannata a una rapida contrazione per l'abbandono, pressoché simultaneo, della zona del foro e della parte più bassa dell'abitato, meno difendibile rispetto a quella settentrionale. Nonostante una prima istituzione del vescovato nel 501 [Diamare 1906, I, 124-128], questo fu l'esito più evidente del ridimensionamento economico e demografico determinato dal lungo conflitto che vide contrapposti i Bizantini agli Ostrogoti, e al quale seguiranno numerosi saccheggi. Indicata come *Sessaruntia* o *Suessa Irunca* in diversi 'itinerari' altomedievali [Colletta 1989, 47-48; Vendemia 2009, 2-3], ciò che rimaneva dell'abitato fu incluso nel ducato di Benevento dal 570, e nel principato di Salerno dall'849, entrando a far parte della giurisdizione capuana nel secolo successivo. Al 963, in particolare, è documentata la presenza di un *castrum* in luogo dell'antico *arce* romano, adattato a quello stesso *corpus civitatis* nel quale – alla presenza del giudice Maraldo – fu redatto il cosiddetto *Placito Cassinese* [Santoro 1982, 227; Crova 2015, 150; El Nagar 2016, 2].



2: Pianta di Sessa Aurunca, da G. Di Marco, G. Sasso, 2019.

Se tra il IX e il X secolo deve, dunque, collocarsi l'inizio della lenta riaffermazione identitaria, politica ed economica di una comunità che vedeva finalmente riconosciute le proprie ambizioni su di un vasto territorio compreso tra il monte Massico e la foce del Garigliano [Diamare 1906, I, 149-160; Galasso 1982, 211], sarà durante la dominazione normanna che un ancora sfrangiato tessuto edilizio andrà ricompattandosi attorno a due poli funzionalmente ancora ben distinti, quello settentrionale difeso dal *palatio castri* (oramai ben riconoscibile nella sua inedita veste di centro politico-amministrativo), e quello orientale, espressione viceversa del potere religioso per la presenza del riformato episcopio e della nuova cattedrale edificata nel 1113 in luogo della primitiva chiesa vescovile di S. Maria e S. Pietro [Diamare 1906, II, 112-128]. Proprio attorno al duomo andarono progressivamente ad aggiungersi numerose 'parrocchie', nuovi poli determinanti nella definizione dei Sedili e nel successivo sviluppo urbano, da quella di S. Eustachio a ridosso del castello a quella della Visitazione (poi di S. Maria di Castellone) nella parte più bassa dell'abitato – entrambe già citate in una bolla arcivescovile del 1032 –



sino a quelle, di fondazione più tarda, di S. Silvestro (inglobata nel seicentesco Seminario), di S. Onofrio e S. Marco nella zona di via Paolini, di S. Benedetto nei pressi della porta meridionale, e di S. Giovanni a Piazza, quest'ultima strategicamente localizzata nel principale slargo cittadino ricavato lungo l'antico cardo [Diamare 1906, I, 141-145; II, 157-164; De Sanctis 1938, 248-255].

Circoscritta alla sola zona nord-orientale dell'insediamento originario, la città medievale riprenderà a gravitare lungo il tratto centrale della sua direttrice viaria privilegiata, protetta da nuove mura che, ricalcando solo in parte il circuito difensivo romano, saranno delimitate dalle porte del *Macello* (poi del *Trofeo*) ai piedi della rocca, e da quella de *lo Vagno* (poi di S. Giovanni) ai margini dell'antico foro, in un'area da tempo disabitata nonostante la presenza, ancora documentata in epoca moderna, di parte degli edifici pubblici romani. Una serie di elementi fortificati lungo l'alto muraglione che separava il pianoro dal resto della città, deve d'altra parte confermare come la nuova cerchia difensiva escludesse una zona considerata troppo vasta e pericolosamente esposta verso l'antistante vallata, e forse utilizzata come una grande cava dalla quale estrarre materiale da riutilizzare negli edifici interni al nuovo perimetro urbano [Carafa 1993, 18; Colletta 1996, 54-59].

Proprio nel futuro largo di S. Giovanni avrebbe tuttavia avuto origine quel lento processo che porterà, tra il XII e il XIV secolo, alla riappropriazione degli spazi della città romana grazie al graduale stanziamento delle comunità mendicanti, eccezionali acceleratori culturali, sociali ed economici in zone ancora marginali ma strategicamente poste in prossimità del principale accesso all'abitato [Guidoni 1989, 306; Colletta, 1996, 59-69; Pellegrini 1990, 27; Pellegrini 2003, 11]. Mi riferisco, in particolare, ai Francescani di S. Stefano, presenti già nel 1240, e ai Minori Conventuali che appena sei anni più tardi subentreranno ai Benedettini nella gestione della fabbrica di «S. Joannis ante portam» (poi S. Giovanni a Villa), attestata già nel 996. Nelle immediate vicinanze di S. Stefano fu poi fondato, nel 1363, un complesso affidato più tardi agli Agostiniani dal duca Giovanni Antonio Marzano, che finanziò personalmente i lavori di ampliamento.

Alla decisiva spinta della famiglia Marzano – signori di Carinola e Teano che dal 1374 si sostituiranno ai del Balzo nell'amministrazione di una città definita della regina Giovanna «*pulcrius domini nostri membrum*» [Guerriero 1969, 91] – si deve non a caso il consolidamento del tessuto edilizio *extramoenia* attorno alle fabbriche conventuali, primo ma determinante passo verso la formazione dei borghi ricordati dal Giustiniani, e necessaria premessa alla definizione del nuovo circuito fortificato che, alla metà del Quattrocento, ingloberà anche le ultime zone d'espansione dando forma alla città moderna [Colletta 1996, 63]. Tutta l'area occupata dai complessi di S. Stefano, di S. Giovanni Battista e di S. Agostino – ai quali si aggiungerà, intorno al 1405, quello delle Francescane di S. Anna, anch'esso finanziato dai Marzano – verrà così assorbita nella nuova cerchia muraria, assumendo le funzioni di un vasto spazio-sagrato dalle spiccate valenze religiose; quelle di luogo residenziale privilegiato dalla più recente nobiltà cittadina sarebbero state viceversa assunte dalla strada Maggiore, opportunamente conclusa dalle nuove porte dei Cappuccini a sud e di S. Biagio a monte del castello, gradualmente qualificata – soprattutto nel tratto alle spalle del largo della cattedrale – da edifici di particolare pregio architettonico che si affiancheranno alle modeste preesistenze civili e religiose.

La strada costituirà, d'altra parte, l'unico asse di attraversamento della città sino alla metà dell'Ottocento, quando fu tracciata la nuova circumvallazione esterna alle mura occidentali per agevolare i collegamenti con Roccamonfina [Colletta 1996, 69-71].

GIUSEPPE PIGNATELLI

## 2. I luoghi dei di Tranzo

Sebbene nelle carte sinora consultate non si faccia mai esplicito riferimento ad alcuna residenza nel «Largo de Sancto Joannis da Sessa», proprio qui deve riconoscersi il luogo di primo insediamento dei di Tranzo: alla fine del XIV secolo alcuni membri della famiglia prenderanno infatti possesso di una preesistente struttura fortificata addossata alle mura un tempo parte dalle antiche terme [Carelli 1972, 39], ottenuta forse dai Marzano e ricordata ancora nel Settecento come «giardino con Torre de' Signori di Tranzo appo una delle porte della città nominata di San Giovanni» [de Masi 1761, 181]. Esito ultimo di un lento processo insediativo che, come vedremo, porterà nell'arco di neanche un secolo al definitivo trasferimento nelle vicinanze della cattedrale, nel 1543 Giovan Francesco di Tranzo, figlio di Giovanni Antonio, acquisiva alcuni immobili in prossimità dell'episcopio in cambio di «altre case site e poste nella stessa città di Sessa, in parrocchia di S. Benedetto [...], giusta le case piccole degli eredi di Antonio de Marra mediante una strettola, la casa di D. Antonio de Romanis, la via pubblica da due parti, et altri confini»<sup>4</sup>, mentre ancora nel 1550 si locava a Nicolantonio Costa «un Orticello a S. Benedetto»<sup>5</sup>, forse ciò che ancora rimaneva delle proprietà di famiglia in un sito considerato oramai marginale e poco rappresentativo.

Al primo quarto del Quattrocento, quando il primo matrimonio tra Bonomolo di Tranzo con una cugina di Giovanni Antonio Marzano ne avrebbe definitivamente affermato il ruolo politico e sociale, deve d'altra parte attestarsi la presenza di diversi membri della famiglia in una ben circoscritta insula delimitata oggi dalle vie del Seggetiello, Landi, Canzani, Campano, Paolini e delle Pertiche, cuore del fitto tessuto edilizio gradualmente addensatosi alle spalle della piazza del duomo.



3: Sessa Aurunca, la Torre di Tranzo lungo la murazione medievale della città, 1950 ca.

<sup>4</sup> AdT, *Elenco delle Scritture che si appartengono all'Archivio particolare della Casa Eccellentissima dell'Illustre Marchese D. Giuseppe di Tranzo*, 30.

<sup>5</sup> AdT, *Elenco...*cit., 126.

La determinazione con la quale fu gestita questa singolare 'migrazione abitativa' fu tale che già nel 1484 Covella, seconda moglie e vedova di Bonomolo, riceveva dal figlio Giovanni Antonio un terreno «nel luogo detto Casamara» in cambio di «un pajo di case poste in Sessa nella Parrocchia di Sant'Onofrio, confinanti con case di Cesare de Conchetto, con quelle di Tydeo Magnamigli e di Giovannantonio di Transo, con stalla di Teseo di Transo ed altri confini»<sup>6</sup>; nel 1498 Vincenzo, figlio di Giovanni Antonio, cedeva inoltre al fratello Bonomolo jr. «la terza parte di certe case, che teneva in comune e indivise col detto Bonomolo di Transo in Sessa nella parrocchia di San Silvestro»<sup>7</sup> tra la via Delio e la strada delle Pertiche, parte di un caotico gruppo di fabbriche in rovina, comprensori di case, scantinati e magazzini ulteriormente accresciuto nel secolo successivo.



4: P. Mattej, *Veduta della piazza detta della fontana in Sessa*, in *Poliorama Pittoresco*, VIII, 1843.

In un Capitolo matrimoniale redatto nel 1519 si fa infatti cenno ad «una casa in Sessa nella piazza grande tra tre vie pubbliche da tre parti»<sup>8</sup>, mentre nel 1527 un pronipote di Bonomolo acquistava altri immobili «nel luogo detto all'Orto di Sant'Onofrio, confinanti con altre case di detto Giovan Bernardino di Transo, con case che furono di Geronimo delle Zampagne, ora dirute, via pubblica, via vicinale ed altri confini»<sup>9</sup>, ai quali si aggiungeranno pochi anni più tardi «altre case site [...] nella parrocchia di San Silvestro, nel luogo detto alle case de' Transo, confinante con via pubblica dal lato delli Canzani, con case del compratore non ancora terminate di fabbricarsi, col cortile comune alle dette case de' Transo ed altri confini, con le quali case vendute furono comprese le cose congiunte nelle predette che furono di Girolamo di maestro Petruccio di Sessa»<sup>10</sup>. Nel 1555 sono ancora ricordate alcune «case site nella città

<sup>6</sup> AdT, *Regesto...* cit., 83. 10 giugno 1484.

<sup>7</sup> AdT, *Elenco...* cit., 29.

<sup>8</sup> AdT, *Regesto...* cit. 118, 12 maggio 1519.

<sup>9</sup> AdT, *Regesto...* cit. 128. 9 dicembre 1527.

<sup>10</sup> AdT, *Regesto...* cit. 142. 19 luglio 1535.



GIUSEPPE PIGNATELLI

di Sessa nella parrocchia di Santa Maria a Castellone, dove si dice propriamente a Castellone e alla Piazza grande, alle quali case sono unite molti annui redditi burgensatici»<sup>11</sup>.

Alla fine del secolo deve infine riferirsi l'acquisizione da parte di Giovan Giacomo di Transo di «altre case grandi» di proprietà di Fabio di Pascale tra la strada delle Pertiche e le attuali vie Campano, Landi e Paolini, costituite «da molti membri, inferiori e superiori [...], site in Sessa nella parrocchia di Santa Maria a Castellone, giusta la detta parrocchia, beni di notar Alfonso Picano, via pubblica da tre parti ed altri confini»<sup>12</sup>. Questo articolato insieme di edifici sarebbero stati accorpati agli inizi del secolo successivo nella definitiva residenza di famiglia «sitas into Suessa in loco ubi dicitur dereto lo Vescovato iuxta bona Octavij Pascalis, bona heredis Gio. Sebastiani Sabucco, iuxta viam publicam, et alios fines», descritta in un dettagliato inventario dei beni di Girolamo di Transo redatto nel 1614<sup>13</sup>.



5: Sessa Aurunca, il corso Lucilio, 1920 ca. Sullo sfondo, la chiesa di S. Giovanni a Piazza.

A conferma di una ben calibrata strategia che già da tempo mirava al definitivo stanziamento lungo la principale arteria cittadina, alla metà del Seicento furono annessi al «palazzo grande» ulteriori corpi di fabbrica tra la via Delio e la via Campano, integrati nel 1699 da un'altra casa «sita alle Pertiche giusta suoi confini, retrocessa da Camilla di Transo all'illustre Pietro di Transo»<sup>14</sup> e, una ventina di anni più tardi, da «una altra casa alle Pertiche in Sessa»<sup>15</sup>. Nel 1701, unitamente ai numerosi immobili nelle immediate vicinanze del largo della cattedrale, la «casa ereditaria» veniva d'altra parte individuata «nella strada Maggiore, vicino la chiesa di S. Matteo», consistente già in «sale, camere, e diversi membri inferiori come stalle [...], et altri membri superiori come granari, astrachi, et altre commodità, inclusovi anche la casa cogionta

<sup>11</sup> AdT, *Regesto...* cit. 177. 31 dicembre 1555.

<sup>12</sup> AdT, *Regesto...* cit. 211, [...] 1594.

<sup>13</sup> AdT, *Inventario dei beni ereditari di Gerolamo di Transo*, 11 dicembre 1614, ff. 1-22.

<sup>14</sup> AdT, *Elenco...* cit., 31.

<sup>15</sup> AdT, *Elenco...* cit., 32.

a detta casa grande, seu palazzo, quale tiene la porta da fuori [...], quale casa, seu palazzo, gira quanto porta tutta l'isola del medesimo luogo»<sup>16</sup>.

Nel 1714 Cesare di Tronso comperava inoltre «un luogo nella Chiesa di S. Giovanni a Piazza per erigervi una Cappella sotto il titolo di S. Giuseppe»<sup>17</sup>, un gesto fortemente simbolico che andava ad aggiungersi alla secolare gestione, da parte dei membri della famiglia, di diversi «altari, mensole e altri luoghi» nella quasi totalità degli edifici religiosi della città.

Indicato nel 1728 come «sito nella Piazza d'essa Città di Sessa nel luogo detto a S. Giovanni a Piazza, giunta la Chiesa Parrocchiale di S. Giovanni a Piazza, li beni del Signor D. Antonio de Vito, la via pubblica da più parti, ed altri confini»<sup>18</sup>, alla fine del secolo il palazzo avrebbe verosimilmente raggiunto la sua massima estensione, sviluppato attorno ad almeno due cortili con rimesse, cisterne, magazzini, ogliare e stalle, oltre agli ambienti di servizio e alle numerose «stanze superiori» affacciate sul giardino pensile prospettante la strada delle Pertiche, interamente coltivato ad agrumeto e qualificato dalla presenza della grotta-ninfeo fatta forse realizzare da Giovan Giacomo (figlio di Giovan Francesco) alla fine del Cinquecento, e ancora oggi perfettamente leggibile nel suo suggestivo aspetto originario. Preziosa e, finora, ultima testimonianza dell'«appartamento grande» prima che le alienazioni novecentesche ne riducessero drasticamente l'estensione, un inventario redatto agli inizi dell'Ottocento racconta delle diverse sale decorate con parati dipinti, della piccola cappella privata e della lunga galleria sulla quale si aprivano in rapida sequenza i camerini e le camere dei numerosi membri della famiglia<sup>19</sup>.

## Conclusioni

L'analisi del seppur lacunoso *corpus* documentario conservato a Sessa (resa possibile grazie alla generosa disponibilità di Ferdinando e Paola di Tronso e limitato, almeno in questa prima fase, al *Regesto delle pergamene* e all'*Elenco delle scritture* redatti alla fine dell'Ottocento e ad alcuni inventari sciolti databili tra il XVII e il XIX secolo), si rivela dunque di straordinaria importanza per meglio comprendere lo sviluppo della città in epoca moderna, specchio fedele di una precisa e ben calibrata strategia insediativa che, seguendo dinamiche urbane già in atto agli inizi del XV secolo nel progressivo ricompattamento dei borghi *extramoenia* con il tessuto edilizio consolidato, vedrà i diversi membri della famiglia abbandonare il largo di S. Giovanni, luogo di primo insediamento considerato oramai marginale, per insediarsi più opportunamente nella vasta *insula* compresa tra la strada Maggiore e il largo della Cattedrale, condizione irrinunciabile in una precisa ottica di visibilità e di prestigio sociale.

## Bibliografia

- ALDIMARI, B. (1691). *Memorie storiche di diverse famiglie nobili, così napolitane come forastiere...* Napoli, Giacomo Raillard.
- BELLI, C. (2020), *L'archivio di Tronso a Sessa Aurunca*, in *L'archivio di Tronso a Sessa Aurunca. Un inventario del secolo XIX*, a cura di C. Belli, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, pp. 5-20.
- CAPANO, F. (2007). *Sessa Aurunca*, schede in *Iconografia delle città in Campania. Le province di Avellino, Benevento, Caserta, Salerno*, a cura di C. de Seta, A. Buccaro. Napoli, Electa, pp. 242-243.
- CARAFÀ, R. (1993). *La topografia di Sessa medievale*, in *La chiesa di S. Agostino a Sessa Aurunca: mostra didattica*, a cura dell'Istituto Statale d'Arte di Cascano, Minturno, s.e., pp. 18-27.

<sup>16</sup> AdT, *Inventario dei Beni di D. Giuseppe di Tronso*, 30 aprile 1701, ff. 1-2

<sup>17</sup> AdT, *Elenco...* cit., 24.

<sup>18</sup> AdT, *Inventario del 1728 dei beni ereditari del fu D. Cesare di Tronso*, f. 1.

<sup>19</sup> AdT, *Inventario, o sia annotazione de' beni rimasti nell'eredità del fu Marchese D. Pietro di Tronso*, 17 ottobre 1803, ff. 3-8.



GIUSEPPE PIGNATELLI

- CARELLI, E. (1972). *Elementi architettonici durazzeschi e catalani a Sessa Aurunca*, in «Napoli Nobilissima», n. 11, pp. 35-45.
- CASCELLA, S. (2006). *Il teatro romano e la topografia di Sessa Aurunca*, in *La forma della città e del territorio*, a cura di L. Quilici, S. Quilici Gigli, vol. III, Roma, L'Erma di Bretschneider, pp. 79-106.
- COLLETTA, T. (1986). *Le cinte murarie urbane della Campania. Teano, Sessa Aurunca, Capua*. Napoli, ESI.
- COLLETTA, T. (1989). *La Struttura antica del territorio di Sessa Aurunca: il ponte Ronaco e le vie per Suessa*. Napoli, ESI.
- CROVA, C. (2013). *Castelli e territorio fra Normanni e Svevi: la Terra di Lavoro nel Lazio Meridionale e in Campania Settentrionale*, in *Civitas Aliphana: Alife e il suo territorio nell'Alto Medioevo*, a cura di F. Marazzi. Isernia, Volturria, pp. 145-160.
- DE MASI, T. (1761). *Memorie storiche degli Aurunci...* Napoli, Boezio.
- DEL PESCO, D. (1995). *Sessa Aurunca, in Città da scoprire. Guida ai centri minori*, III, Milano, TCI, pp. 13-18.
- DE SANCTIS, A. (1938). *La numerazione dei fuochi a Sessa nel 1447*, in «Latina Gens», n. XVII, pp. 248-261.
- DI MARCO, G. (2011). *Feudi e feudalità nel territorio di Sessa Aurunca*, in «Rivista storica del Sannio», n. 3, pp. 11-44.
- DI MARCO, G., SASSO G. (2019). *Alessandro Riccardi Vescovo di Sessa (1591-1604)*, Minturno, Caramanica.
- DIAMARE, G.M. (1906). *Memorie storico critiche della Chiesa di Sessa Aurunca*, voll. II. Napoli, Artigianelli.
- EL NAGAR, D. *Castrum Suessæ. Storia e architettura di una fortificazione in Terra di Lavoro nei secoli X-XV*, Tesi di Laurea Magistrale in Storia dell'arte medievale, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Roma La Sapienza, a.a. 2015/16. [www.academia.edu/24216979/](http://www.academia.edu/24216979/) (maggio 2020).
- GALASSO, G. (1982). *La formazione della città medioevale*, in *Cultura, materiali, arti e territorio in Campania*, in «La voce della Campania», n. X, pp. 210-229.
- GIUSTINIANI, L. (1805). *Dizionario geografico-ragionato del Regno di Napoli*, vol. IX, Napoli, s.e.
- GUERRIERO, U. (1969). *La città di Sessa Aurunca (Suessa detta in antico). La storia della città dalle origini fino all'Unità d'Italia*. Pistoia, Niccolai.
- GUIDONI, E. (1989). *Gli ordini mendicanti nella città*, in *Storia dell'urbanistica. Il Duecento*, Bari-Roma, Laterza.
- Il futuro della memoria* (2007), Atti del Convegno Internazionale di Studi sugli archivi di famiglie e di persone. Capri, 9-13 settembre 1991, Pubblicazioni degli Archivi Di Stato. Saggi, n. 45, voll. 2, Roma, Mibac.
- Le città campane tra Tardoantico e Alto Medioevo* (2005), a cura di G. Vitolo. Battipaglia, Laveglia & Carlone.
- MATTEJ, P. (1843). *La città di Sessa*, in «Poliorama Pittoresco», vol. VIII, pp. 62-64; 74-76.
- MIRAGLIA, F. (2011). *Sessa Aurunca nella cartografia storica tra Cinquecento e Settecento*, in «Civiltà Aurunca», n. XXVII, pp. 49-56.
- MORELLI, S. (2020). *Un archivio privato per la storia di Terra di Lavoro: il fondo di Transo di Sessa Aurunca*, in *L'archivio di Transo a Sessa Aurunca. Un inventario del secolo XIX*, a cura di C. Belli, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, pp. 21-34.
- MUTO, G. (2007). *Processi di urbanizzazione nell'antico regime napoletano: le città medie della Campania nella prima età moderna*, in *Iconografia delle città in Campania. Le province di Avellino, Benevento, Caserta, Salerno*, a cura di C. de Seta, A. Buccaro. Napoli, Electa, pp. 23-33.
- PACICHELLI, G.B. (1703). *Il Regno di Napoli in prospettiva, diviso in dodici provincie...* Napoli, Mutio.
- PELLEGRINI, L. (1990). *Territorio e città nella dinamica insediativa degli ordini mendicanti in Campania*, in *Gli ordini mendicanti e la città. Aspetti architettonici, sociali e politici*, a cura di J. Raspi Serra, Milano, Guerini, pp. 27-60.
- PELLEGRINI, L. (2003). *Presentazione*, in G. Villetti, *Studi sull'edilizia degli ordini mendicanti*. Roma, Gangemi, pp. 11-15.
- PIGNATELLI, G. (2020). *Il Palazzo di Transo a Sessa Aurunca*, in *L'archivio di Transo a Sessa Aurunca. Un inventario del secolo XIX*, a cura di C. Belli, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, pp. 35-41.
- SANTORO, L. (1982). *Castelli angioini e aragonesi nel Regno di Napoli*. Milano, Rusconi.
- SODANO G. (2018). *Terra di Lavoro e la nascita dell'identità moderna*, in *Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli'*, a cura di G. Amirante, R. Cioffi, G. Pignatelli. Napoli, Giannini, pp. 33-39.
- SUMMONTE, G.A. (1601). *Historia della Città e Regno di Napoli...* Napoli, Carlino.
- VENDEMIA, M.E. (2009). *Sessa Aurunca*, in *Dizionario dei centri abitati della Campania medievale*, a cura di G. Vitolo. [www.cittacampane.org/dizionari\\_pdf/sessa.pdf](http://www.cittacampane.org/dizionari_pdf/sessa.pdf) (maggio 2020).

## *L'Università come palinsesto: Padova e il patrimonio architettonico acquisito* *The University as palimpsest: Padua and the acquired architectural Heritage*

ELENA SVALDUZ

Università di Padova

### **Abstract**

*Rispetto alle sedi più prestigiose (il Bo, il Liviano) gli edifici pervenuti all'Università di Padova sotto forma di donazioni o acquisizioni sono stati meno indagati. Lo studio del patrimonio architettonico acquisito mette in luce un fenomeno di particolare importanza: quello della gemmazione delle sedi universitarie. Non è infatti solo attraverso la costruzione di strutture create ex novo, ma anche con l'adattamento di edifici nobiliari ai nuovi usi che, a partire dal tardo Ottocento, i progetti legati alla committenza universitaria contribuiscono a riconfigurare il tessuto urbano in un vero e proprio palinsesto legato alle diverse necessità dello studium.*

*Compared to the most prestigious seats (Bo, Liviano), the buildings acquired by the University of Padua in the form of donations or acquisitions have been less investigated. The study of private buildings which became University seats highlights a phenomenon of particular importance in the urban history of Padua: that of the budding of university sites. Indeed, it is not only through newly created structures, but also with the acquisition of historic buildings adapted to new uses that, starting from the late nineteenth century, projects related to University contribute to redefine the urban structure as a real palimpsest in relation to the requirements of the studium.*

### **Keywords**

Palazzi nobiliari, patrimonio acquisito, sedi universitarie.

*Noble Palaces, Acquired Heritage, University seats.*

### **Introduzione**

Condotta a partire dal dicembre 2018 e non ancora conclusa la ricerca *Da palazzi nobiliari a sedi universitarie: nuovi modelli di studio e rappresentazione del patrimonio architettonico dell'Università di Padova*, promossa dal Dipartimento dei Beni culturali, intende sperimentare nuove modalità di studio, narrazione e comunicazione del patrimonio storico-architettonico pervenuto all'Università di Padova sotto forma di donazioni o acquisizioni: in particolare di alcuni palazzi nobiliari meno noti rispetto alle sedi universitarie più prestigiose (fig. 1). Se infatti l'aspetto fino ad ora prevalente negli studi circa la distribuzione nel tessuto urbano è quello di una forte polarizzazione topografica e tematica, focalizzata cioè su alcuni complessi (il Bo, il Liviano, l'Orto botanico; l'area degli istituti di Santa Sofia, tra via Marzolo e via Loredano, e quella ospedaliera di San Mattia), con questa ricerca ci si propone di far emergere e valorizzare un fenomeno di particolare importanza nella secolare vicenda urbana di Padova e matrice della città contemporanea: quello della gemmazione delle sedi dell'Università, con particolare riguardo per i palazzi privati, per lo più di impianto rinascimentale, acquisiti sotto varie forme dall'Ateneo e convertiti alle esigenze accademiche.

ELENA SVALDUZ



1: Individuazione dei palazzi nobiliari acquisiti e delle sedi storiche, elaborazione grafica di Antonio Calandriello sulla Pianta di Padova di Giovanni Valle del 1784.

Non c'è dubbio, infatti, che a partire dal tardo Ottocento, i progetti di adattamento di alcuni edifici storici guidati dalla committenza universitaria contribuiscano a ricollocare le funzioni accademiche e le strutture di servizio all'interno della struttura urbana consolidata riproponendo, in definitiva, una situazione analoga a quella delle origini, laddove l'università medievale rappresentava un'entità pervasiva della città.

In questa sede intendiamo proporre una duplice chiave di lettura del fenomeno: da un lato sono gli stessi edifici universitari a configurarsi come palinsesti dove l'antico e il nuovo si confrontano in maniera talvolta disarmonica; dall'altro è l'intero organismo cittadino a diventare un palinsesto pronto a recepire e assecondare i cambiamenti generati dalla concentrazione o, al contrario, dalla dispersione delle sedi universitarie.

## 1. L'università palinsesto

Nel 1942 Carlo Anti, promotore di una delle stagioni più interessanti per le sedi dell'Ateneo patavino, rifletteva in termini generali sull'importanza delle trasformazioni continue e dinamiche proprie del patrimonio architettonico universitario. A dieci anni dalla sua nomina a rettore, Anti che come è noto aveva potuto contare sulla prestigiosa collaborazione di Gio Ponti, tirava in qualche modo le somme di una incessante attività costruttiva e decorativa: ai suoi occhi le università erano «organismi in continuo divenire, in continuo rinnovamento»; e l'edilizia di una università, affermava ancora Anti, è come «un albero vivo che ogni anno perde le foglie morte per assumerne a turno di nuove, mentre di anno in anno il tronco della sua tradizione si fa sempre più saldo, sempre più ricco di rami e di fronde» [Dal Piaz 2006, 255]. Promuovendo il «fiorire delle Università» da cui «dipendono direttamente pensiero cultura scienza tecnica economia» dell'intera nazione, proprio attraverso il rinnovo delle sedi storiche, Anti aveva impresso una nuova direzione di sviluppo alla città di Padova [Colpo 2019, 175-176]. Quella che traspare dalle parole dell'allora rettore è senza dubbio una concezione organica oltre che dinamica. Qualche decennio più tardi la ramificazione delle sedi avrebbe rigenerato l'intera città, anche grazie all'acquisizione di palazzi nobiliari. Del resto l'intrinseca connessione con lo Studio era da sempre l'aspetto pregnante dell'immagine urbana di Padova: aspetto che veniva ribadito fin dalla metà del Cinquecento. In una fase di accentramento delle scuole universitarie, prima sparse per la città, all'interno del complesso edilizio denominato *hospitium bovis*, collocato in uno snodo centrale del sistema urbano, tra le piazze di mercato, le principali sedi istituzionali e le varie attrezzature d'uso collettivo

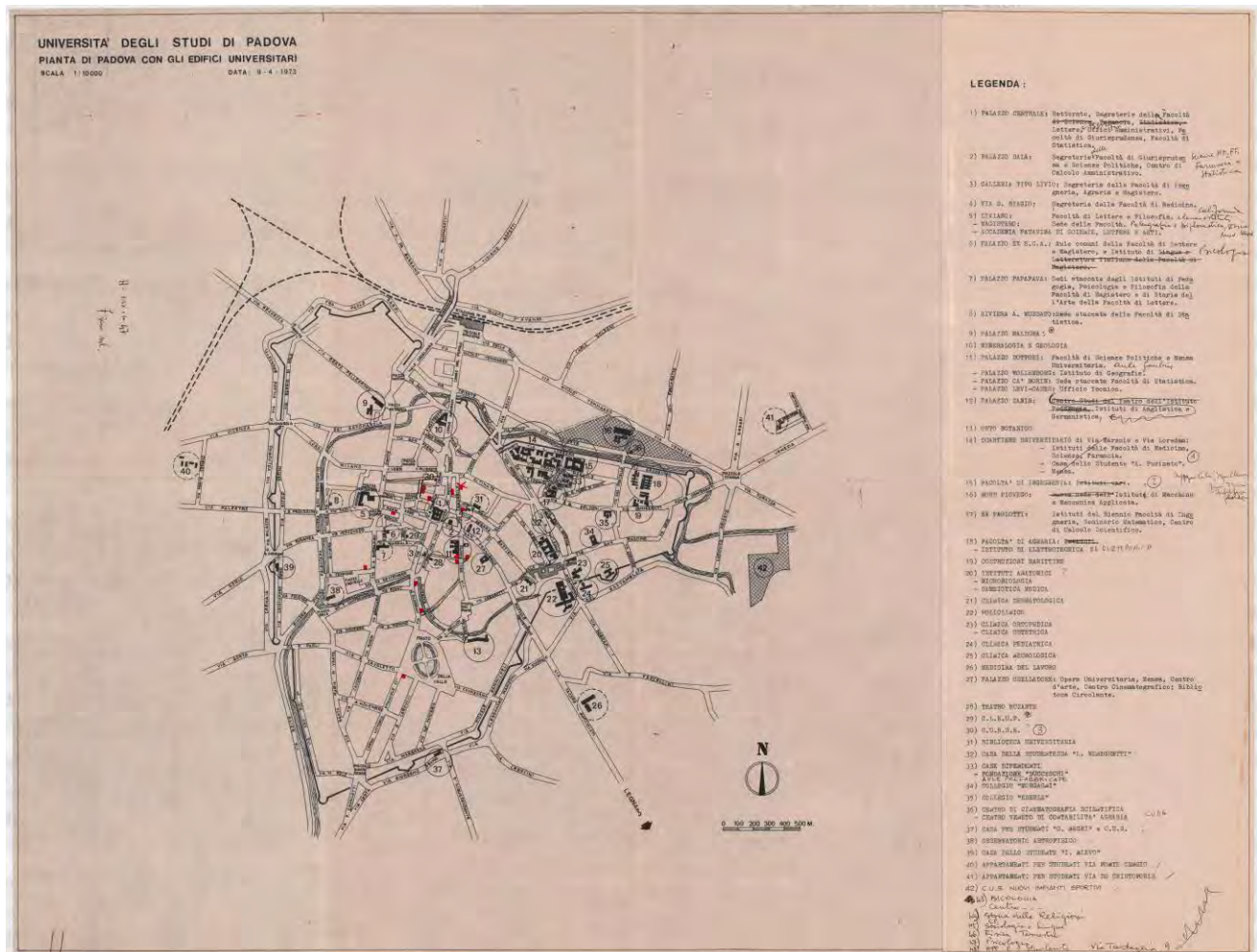
[Zaggia 2003], il podestà veneziano Bernardo Navagero nel 1549 riferiva così in Senato: «senza il Studio, Padua non saria Padua». Due anni prima, raccogliendo i risultati di un intervento incisivo che si era manifestato nella fondazione dell'orto botanico (1545) e nell'avvio del cantiere di quello che diventerà il Bo, era stato Matteo Dandolo a introdurre l'immagine di una città che privata dello Studio (cuore e anima allo stesso tempo) «sarebbe un corpo morto» [Zaggia 2006, 27-28]. L'insistenza con cui nel corso di tutta l'età moderna tanto gli organismi centrali dello Stato veneziano, tra cui i Riformatori allo Studio, come pure i viaggiatori in transito, tra cui Michel de Montaigne e Thomas Coryat, ritornano su questo aspetto, celebrando la centralità (economica, culturale e di prestigio) dello Studio per la vita di Padova, è un dato che conferma l'importanza della città universitaria, tra le più importanti in Europa [Zaggia 2018].

Saldandosi a una generale tendenza verso la modernizzazione, la necessità di trovare nuovi spazi per le attività universitarie si manifesta chiaramente con la fine della dominazione veneziana su Padova, passata ai governi francese e austriaco [Mazzi 2006]. Se i progetti più radicali rimangono sulla carta, come quello di Giuseppe Jappelli per una nuova sede in Prato della Valle, nel 1824 [Zaggia 2018], altri confermano la localizzazione nella sede antica prevedendone l'espansione [Frank 2002].

È nell'ultimo quarto dell'Ottocento, dopo l'inclusione del Veneto nello stato italiano, che la nuova cultura urbanistica elabora una serie di temi che trovano poi esito nel secolo successivo, quando la necessità di dare risposte concrete alle esigenze dell'Università patavina si fa sempre più pressante. Con l'istituzione dei Consorzi universitari, regolati da apposite convenzioni tra governo ed enti locali, si mette progressivamente a fuoco la strategia di adeguamento e di ampliamento delle sedi anche rispetto al loro numero: a Padova il primo viene costituito nel 1904 ed è in questo contesto che s'inizia a programmare lo sviluppo edilizio universitario. Nelle aree acquisite tra Santa Sofia e il Portello si svilupperà il nuovo quartiere universitario, mentre in quelle centrali della città saranno avviati lavori di completamento delle sedi già strutturate [Penzo Doria 2008]. Ma a favorire la continuità di una strategia che, come abbiamo visto, portava in primo piano la questione dell'edificio come palinsesto sarà il rettorato di Carlo Anti (1932-1943) [Dal Piaz 2006], il quale otterrà nel 1933 l'approvazione del quarto Consorzio con una dotazione finanziaria molto ampia che consentirà di programmare una vasta operazione di ampliamento e completamento delle sedi. Il progetto per il riordino del palazzo centrale (il Bo, con il concorso nazionale avviato nello stesso 1933) parte dall'esigenza di «collegare le diverse membra di questo grande corpo con organica planimetria», creando un ingresso monumentale più a sud del preesistente, una nuova ala per gli istituti scientifici lungo via san Francesco e con il Rettorato e il circolo professori coordinati alle aule storiche intorno al cortile del Cinquecento; infine l'aula magna, la basilica e in nuovo archivio saranno raggruppati «in un grandioso appartamento di rappresentanza». Per la nuova sede della Facoltà di Lettere e Filosofia (il Liviano, 1937-1939) il tentativo di saldare insieme in maniera organica l'antico (la Sala dei Giganti) con il moderno (il nuovo blocco) senza contrasti, trova un felice esito nel progetto di Gio Ponti, che vincerà il concorso anche grazie alla «chiara distribuzione» delle aule e degli istituti [*Il miraggio della concordia* 2008, 294-296; Nezzo 2018; Bignami 2019]. Nell'atrio, dominato dalla scalinata d'accesso alla Sala dei Giganti e agli spazi museali, raggiungibili tramite una seconda scala, a chiocciola, la continuità del mondo antico nel moderno viene evocata nel grande affresco di Massimo Campigli (1940). Persino l'arredamento è pensato appositamente dall'architetto per creare spazi equilibrati e uniformi [Nezzo 2008, 218-229]. Nei disegni che qualche decennio più tardi documentano la continua opera di adattamento di



quegli stessi spazi e l'aggiunta di nuovi corpi, l'equilibrio della struttura e la sua chiara distribuzione saranno messi a dura prova. Allo stesso modo, negli anni della cosiddetta università di massa, la dispersione delle sedi nel corpo della città, come evidenzia una mappatura delle stesse conservata presso l'Archivio storico dell'Ateneo e datata 1973<sup>1</sup> (fig. 2), scardina assetti consolidati, creando nuove polarità urbane.



2: Pianta di Padova con gli edifici universitari, 1973 (Archivio Storico dell'Università di Padova).

## 2. L'edificio palinsesto: il patrimonio acquisito

«É quasi di ogni giorno ormai, (per modo di dire), l'offerta in vendita all'Università di vecchi palazzi, alcuni bellissimi», scriveva Giulio Brunetta nel 1966, quando la politica di acquisizione di immobili all'interno della città si era già sviluppata parallelamente al completamento delle strutture didattiche nelle aree di veloce e ampia espansione urbana. Nel secondo dopoguerra si assiste a un notevole accrescimento delle proprietà immobiliari costituite da palazzi storici convertiti a uso universitario; e per la maggior parte dei casi si tratta di edifici destinati a discipline umanistiche [Brunetta 1966, 37]. Non va dimenticata, inoltre, la creazione di nuove sedi fuori Padova: da Legnaro a Bressanone, ma anche a Verona [Brunetta 1966, 29-30; Dal Piaz 2017]. Vero è che tra i primi edifici inizialmente sorti

<sup>1</sup> Archivio Storico dell'Università di Padova, *Archivio consorzi*, elenco 18, b. 86.



come residenze nobiliari e poi divenuti sedi universitarie, è palazzo Cavalli che, dopo essere stato ufficio doganale e in precedenza caserma militare, fu adattato a Scuola di Applicazione per ingegneri nel 1892, su progetto di Pio Chicchi [Brunetta 1966, 137-147; Zaggia 2011]. Si tratta di un caso ampiamente studiato, pronto tra l'altro ad accogliere oggi il nuovo Museo della Natura e dell'uomo [Suman 2019, 31-32]. Ma molti altri sono gli immobili di valore entrati a far parte del patrimonio dell'Ateneo e dal forte impatto urbano, come l'isolato su via del Santo composto da edifici realizzati tra Sette e Ottocento, sul quale ritorneremo.

Nonostante le alterazioni apportate a seguito del cambiamento d'uso, un gruppo di edifici universitari d'impianto rinascimentale emerge per la qualità dell'architettura e dell'apparato decorativo. Si tratta dei palazzi Sala in via San Francesco, Mocenigo in via Sant'Eufemia, Luzzato Dina in via Vescovado e Contarini in via San Massimo, ora studiato da Simone Fatuzzo. Di questi complessi edilizi si sono ricostruite le vicende attraverso i secoli, dalla costruzione fino all'acquisizione da parte dell'Università, cercando di inquadrare il contesto sociale e culturale dei committenti, le modifiche apportate nel corso del tempo, comprese quelle necessarie alla trasformazione in sedi universitarie nel secondo Novecento. La diacronia insita in una ricerca di questo tipo ha reso ovviamente complesso strutturare l'indagine non solo per la molteplice natura dei materiali consultati, che saranno presentati tramite supporti digitali, ma anche per la carenza di studi sui palazzi padovani che, al di là dell'approfondimento di alcuni casi specifici, sono piuttosto datati [*Padova: Case e palazzi* 1977; Beltramini 2002, 416-422; Scimemi 2016]: la ricostruzione della loro storia, legata a quella di famiglie nobili cittadine o a quella dei patrizi veneziani che li costruirono e li abitarono, richiede una complessa opera di revisione delle fonti oltre che una specifica conoscenza delle strutture nella loro materialità [Svalduz in corso di stampa]. Ad eccezione del Luzzatto Dina, questi palazzi sono per altro accomunati dall'opera, a tratti invasiva, condotta dall'allora ingegnere capo dell'ufficio tecnico dell'università, Giulio Brunetta, che intervenne anche nelle sedi storiche centrali, in particolare nel Palazzo del Liviano [*Giulio Brunetta. Architetture 1935-1978*, 44-45]. Un'opera che merita di essere conosciuta e contestualizzata nell'ambito di quello che è stato un vero e proprio assalto al patrimonio architettonico negli anni del *boom* edilizio e dello «sviluppo senza regole» delle città [Svalduz 2020]; negli anni complessi, cioè, che vanno dalla ricostruzione al miracolo economico e che segnarono un aumento esponenziale del numero di studenti. Quelli che scelsero Padova per la propria formazione passarono dai circa 10.000 del 1960, cifra che rimase piuttosto stabile dalla fine della guerra, agli oltre 30.000 dell'anno accademico 1968-69 [Lazzaretto 2017]. Nel presentare il «progetto di ampliamento della facoltà di Lettere al Liviano», il 15 giugno 1962, Giulio Brunetta ricordava come la sistemazione della sede risalisse al 1942, quando a Padova gli studenti erano 4.000 «contro gli 11.000 attuali»: la «gravissima» crisi di spazi conseguente, insieme alla necessità di preparare un numero crescente di «futuri docenti» a causa dell'estensione della scuola dell'obbligo, aveva suggerito l'acquisto di due fabbricati lungo via Accademia che sarebbero stati collegati al Liviano e trasformati in un nuovo edificio che dal punto di vista costruttivo non presentava «alcuna particolarità degna di nota». Brunetta sembrava piuttosto porre l'accento sulla «continuità edilizia» in relazione agli edifici storici «finitimi» (in particolare la Reggia carrarese), senza considerare gli effetti sull'equilibrio complessivo dell'edificio, rispetto cioè al Liviano di Gio Ponti<sup>2</sup>.

In questo contesto si inseriva dunque la grande diffusione delle sedi universitarie, ma anche l'affannosa ricerca di strutture che si protrasse fino agli anni Ottanta del Novecento, come

<sup>2</sup> Archivio Storico dell'Università di Padova, *Divisione Servizi Tecnici*, elenco 1, b. 141, fasc. 1.6.

rivelano alcune relazioni sul patrimonio da acquisire conservate presso l'Archivio generale di Ateneo<sup>3</sup>. Ne era dunque perfettamente consapevole lo stesso progettista dei lavori di trasformazione, Giulio Brunetta: egli scrisse un libro, pubblicato nel 1966, che metteva a fuoco gli interventi dell'Università di Padova «nel riutilizzo di antichi edifici» [Brunetta 1966]. Per quanto l'attenzione per la storia degli edifici fosse meno rilevante rispetto alla mera descrizione degli interventi operati, la politica d'acquisizione rivolta in particolare ai palazzi nobiliari dovette essere dettata non solo dall'occasionalità (come nel caso delle donazioni), ma anche dal prestigio delle sedi e dal ruolo che l'Università avrebbe potuto svolgere nel salvaguardarle, rendendole vive, come aveva sentenziato Anti. Se prescindiamo cioè dai criteri operativi, quei palazzi vennero comunque restaurati e restituiti alla comunità accademica e/o studentesca, per non dire alla città.

Particolarmente significativa sotto questo punto di vista è la vicenda relativa a palazzo Mocenigo (Belloni Battaglia), noto in città per aver ospitato un collegio universitario femminile (casa della studentessa Lina Meneghetti) gestito dall'Esu di Padova (Azienda Regionale per il Diritto allo Studio Universitario) e oggi chiuso al pubblico in attesa di restauro dopo il terremoto del 2012. Con la nostra ricerca intendiamo anche sollecitare l'attenzione su questo edificio, il cui destino appare per il momento incerto. Limitandoci in questa sede a riflettere sulla fase più recente di trasformazione del complesso, appartenuto ai patrizi veneziani, i Mocenigo del ramo *dalle zogie* o *dalle perle*, e segnalato da più parti per un intervento di Andrea Palladio tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Cinquecento [Puppi 1999, 481], l'avvio delle operazioni e l'acquisizione nel 1955 di un primo corpo a sud (ex Fabbro) da parte dell'Università, che ne promuove la ristrutturazione e l'ampliamento tramite un nuovo dormitorio progettato da Giulio Brunetta sul sito del giardino lungo via Sant'Eufemia, è preceduta dalla costruzione della residenza per professori realizzata da Daniele Calabi nel lotto adiacente verso nord [Daniele Calabi 1992, 82]. Cinque anni più tardi, l'Università acquisterà l'ala a nord (ex Rova), promuovendo l'ampliamento della casa della studentessa, firmato ancora da Giulio Brunetta e approvato nel 1962 [Brunetta 1966, 108-125; Bevilacqua 2003, 200-203]. L'archivio storico universitario conserva le tavole di progetto, restituendoci la sequenza delle operazioni edilizie, come un vero e proprio palinsesto<sup>4</sup>. D'altra parte quello che è noto come 'palazzo' ci appare nella realtà come l'esito di un lungo processo di accorpamento. Nel suo assetto tardocinquecentesco, esso ci viene descritto nell'atto di vendita datato 1619 con cui Antonio Mocenigo, figlio di Leonardo pluricommittente palladiano, cede il complesso a Vincenzo Belloni: si tratta di una 'casa da statio' in contrada di Santa Sofia, divisa in due abitazioni «mediante la terrazza che conduce da loco a loco» [Gallo 1955, 27; Battilotti 1980, 173, 341]. Ed è proprio nell'opera di collegamento dei due corpi, separatamente disposti in profondità e allungati a partire dal 'portego' verso il giardino retrostante, e poi connessi con asse di sviluppo trasversale alle diverse proprietà, che è stato individuato l'intervento di Palladio, frutto di un lavoro di consulenza a favore di Leonardo. Lo attesterebbe un dossier di lettere e schizzi esaminato da Donata Battilotti, che dimostra come i lavori proseguano tra 1560 e 1564 sotto la supervisione dell'architetto [Puppi 1999, 481, Puppi 2018, 243]. Per Leonardo Mocenigo costui progettava una villa nel trevigiano e una presso Dolo «sopra la Brenta» [Puppi 1990]. Progetti ambiziosi, poi ridimensionati a causa di problemi economici, che influiranno anche nella villa a Dolo «sopra la Brenta» [Burns 2005]. A questa fase di lavori appartengono gli affreschi di alcune delle sale interne dell'ala sud,

---

<sup>3</sup> Archivio Storico dell'Università di Padova, *Divisione Servizi Tecnici*, elenco 18, b. 86.

<sup>4</sup> Archivio Storico dell'Università di Padova, *Divisione Affari Generali*, b. 438.

attribuiti a Gian Battista Zelotti, mentre in una sala dell'ala più antica Alvise Mocenigo aveva fatto realizzare un soffitto in legno dorato con tavole dipinte da Stefano dall'Arzere, oggi in parte conservate presso i Musei civici padovani [Pattanaro 2019, 478-487].

Il palazzo, come si presenta oggi, è dunque frutto dell'accorpamento di due fabbriche distinte, costruite già almeno nel XV secolo ma profondamente modificate, infine collegate fra XVI e XVII secolo. I Mocenigo rimasero proprietari del palazzo fino al 1619, quando fu ceduto da Gerolamo ai Belloni, famiglia cittadina veneziana (aggregata al patriziato lagunare nel 1647), che promossero una nuova campagna di lavori e di ridecorazione interna (in parallelo probabilmente alla costruzione del loro palazzo veneziano, sul Canal Grande a San Stae, attribuito a Baldassarre Longhena). I Belloni commissionarono infatti al pittore fiammingo Van Der Dyck gli affreschi di alcune sale, gallerie e della cappella [Mancini 2018, 150-162]. L'edificio rimase di proprietà dei Belloni, poi Belloni Battaglia, fino al XIX secolo. Passò poi ai Querini e infine frazionato, per poi essere acquisito dall'Università.

La stessa dinamica di acquisizione per blocchi distinti, poi collegati e arricchiti di nuovi annessi, caratterizza la genesi dell'isolato su via del Santo costituito dai palazzi Wollemborg, Borin e Dottori. Anche qui la mano di Brunetta, tra 1945 e 1977 risulterà decisiva [Brunetta 1966, 172-180]. L'analisi delle sedi allineate lungo via del Santo comporta una scala d'analisi dilatata ed estesa all'intero isolato, mentre altri casi rivelano una continua opera di adattamento e trasformazione all'interno del singolo edificio e degli spazi annessi. A palazzo Contarini (collegio Morgagni) assegnato definitivamente ai Michiel grazie agli studi di Simone Fatuzzo, nel lotto allungato in profondità e occupato in precedenza da un giardino, sarà ancora Brunetta a realizzare un grande blocco a C destinato ad alloggi studenteschi. Come accadeva frequentemente, l'intervento di restauro dell'edificio donato nel 1960 dal Comune di Padova all'Università fu accompagnato dalla costruzione di una nuova ala, e come molti altri giardini o corti interne documentate dalla famosa pianta di Giovanni Valle (1784), anche quello di palazzo Michiel Contarini fu occupato da una struttura molto ampia. Anch'essa oggi non utilizzata, pone la questione del riuso di sedi che richiederebbero notevoli risorse ma che potrebbero tornare utili nella fase post-pandemica di drammatica ricerca di spazi [Brunetta 1966, 126-136]. Fu la tarda donazione di palazzo Luzzato Dina su via del Vescovado, passato all'Università solo nel 1989, a preservare la struttura risalente al XVII secolo e inizialmente di proprietà della famiglia Selvatico: non solo a causa della diversa composizione degli uffici universitari competenti in materia, ma soprattutto per un diverso approccio al restauro degli immobili storici [Bresciani Alvarez 1977, 167-168].

## Conclusioni

Nel 1943 era stato lo stesso Carlo Anti a consegnare al nuovo Rettore Concetto Marchesi una serie di indicazioni circa lo sviluppo edilizio dell'Università, suggerendo il recupero di alcuni immobili, ognuno dei quali «convenientemente restaurato, conferirebbe lustro alla Università e, oltretutto rappresentare un investimento di capitali, troverebbe facile destinazione»<sup>5</sup> [Ventura 1992, 193; Dal Piaz 2006, 252; Dal Piaz 2008, 149]. Anti sembrava insistere sul carattere «storico» dell'Università di Padova: se a «organizzazioni moderne» si addicono «edifici moderni», alla grande università storica conviene accentuare anche «monumentalmente» questo carattere. Seppur riconducibile a quello del predecessore, la «campagna acquisti» di edifici storici iniziò a tutti gli effetti nel secondo dopoguerra durante il rettorato di Guido Ferro (1949-68) e trovò in Giulio Brunetta l'interprete più attento e

<sup>5</sup> Archivio Storico dell'Università di Padova, *Atti Rettorato 1943-44*, b. 417.

disinvolto. Fino a che punto l'insistenza sul carattere «storico» ha realmente determinato e indirizzato la scelta dei palazzi da adattare a nuove sedi universitarie? Se le operazioni edilizie furono guidate dalla consapevolezza del valore storico delle sedi, all'Università va allora riconosciuto un ruolo attivo sul piano del funzionamento stesso della città e nell'ambito del suo patrimonio culturale. La sfida che ci aspetta, nei prossimi anni, sembra essere quella del restauro di strutture drammaticamente chiuse al pubblico, ma anche quella del restauro del moderno, come nel caso di alcuni interventi dell'«era Brunetta»: per ripristinare quell'equilibrio tra omogenee unità spaziali tanto invocato da Carlo Anti e tradotto in architettura negli anni Trenta dall'amico Gio Ponti, che aveva creduto nell'eccezionalità dell'impresa padovana e nella sua «straordinaria singolarità propositiva nel contesto dell'edilizia pubblica italiana» [Irace 1988, 118]. In questo contesto punto di partenza non può che essere oggi la conoscenza della storia delle sedi universitarie, come pure dei processi di acquisizione al patrimonio pubblico dei singoli palazzi e delle loro successive trasformazioni. La ricerca è condotta all'interno di un *team* composto da storici della città e dell'architettura, ingegneri informatici, esperti di rappresentazione e disegno, di comunicazione: Andrea Caracausi, Andrea Giordano, Nicola Orio, Stefano Zaggia; ricercatori Antonio Calandriello, Simone Fatuzzo, Umberto Signori; responsabile scientifico Elena Svalduz. Obiettivo è quello di sperimentare applicazioni e strumenti offerti dalla tecnologia digitale al fine di conoscere il processo di formazione e la consistenza del patrimonio architettonico universitario.

## Bibliografia

- BATTILOTTI, D. (1980). *Andrea Palladio padovano*, in *Alvise Cornaro e il suo tempo*, catalogo della mostra, a cura di L. Puppi, Padova, Comune di Padova, pp. 168-173, p. 341.
- BELTRAMINI, G. (2002). *Padova. "El presente domicilio de Pallade" (Ruzante)*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Milano, Electa, pp. 414-433.
- BEVILACQUA, M.G. (2003). *Il primo Novecento*, in *I Collegi per studenti dell'Università di Padova. Una storia plurisecolare*, a cura di P. Del Negro, Padova, Signum, pp. 191-228.
- BIGNAMI, S. (2019). *Liviano e Palazzo Bo. Padova, 1934-1941*, in *Gio Ponti. Amare l'architettura*, a cura di M. Casciato, F. Irace, Firenze, Forma Edizioni, pp. 104-107.
- BRESCIANI ALVAREZ, G. (1977). *L'architettura civile del barocco a Padova*, in *Padova: Case e palazzi*, Vicenza, Neri Pozza, pp. 141-179.
- BRUNETTA, G. (1966). *Gli interventi dell'Università di Padova nel riutilizzo di antichi edifici*, Padova, Istituto di architettura dell'Università di Padova.
- BURNS, H. (2005). Schede nn. 87-88, in *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Scarpa*, catalogo della mostra, a cura di G. Beltrami, H. Burns, Venezia, Marsilio, pp. 341-343.
- COLPO, I. (2019). *Per una nuova università: Carlo Anti committente*, in *Anti Archeologia Archivi*, a cura di I. Favaretto, F. Ghedini, P. Zanovello, E.M. Ciampini, Venezia, IVSLA, pp. 175-190.
- DAL PIAZ, V. (2006). *Il rettore Anti e il rinnovo edilizio dell'Università di Padova*, in *L'Università e la città*, Bologna, CLUEB, pp. 247-262.
- DAL PIAZ, V. (2008). *Storia e storie del cantiere*, in *Il miraggio della concordia*, Treviso, Canova, pp. 91-203.
- Giulio Brunetta. Architetture 1935-1978* (2000), catalogo della mostra, Strà (Venezia), Bologna, Compositori.
- Il miraggio della concordia. Documenti sull'architettura e la decorazione del Bo e del Liviano Padova 1933-1943* (2008), a cura di M. Nezzo, Treviso, Canova.
- DAL PIAZ, V. (2017). *Il rinnovo edilizio dell'Ateneo dal dopoguerra agli inizi dell'università di massa*, in *Dall'università d'élite all'università di massa*, Padova, Padova University Press, pp. 65-99.
- FRANK, M. (2002). *Per una storia dell'Università di Padova: i progetti per una nuova sede e la vicenda di un concorso*, in *La cultura architettonica nell'età della restaurazione*, a cura di G. Ricci, G. D'Amia, Milano, Mimesis, pp. 199-210.
- GALLO, R. (1955). *Andrea Palladio e Venezia. (Di alcuni Edifici del Palladio ignoti o mal noti)*, in «Rivista di Venezia», I, n. 1, pp. 23-48.
- Daniele Calabi architetture e progetti 1932-1964* (1992), catalogo a cura di G. Zucconi, Venezia, Marsilio.
- IRACE, F. (1988). *I lavori all'Università di Padova: il "Liviano" e l'arredamento del palazzo Centrale*, in *Gio Ponti. La casa all'italiana*, Milano, Electa, pp. 116-122.

- LAZZARETTO, A. (2017). *L'Ateneo patavino tra il secondo dopoguerra e il Sessantotto: istituzioni, docenti, studenti*, in *Dall'università d'élite all'università di massa*, Padova, Padova University Press, pp. 35-64.
- MANCINI, V. (2018). *Palazzo Belloni*, in *Affreschi nei palazzi di Padova. Il Sei e il Settecento*, a cura di V. Mancini, A. Tomezzoli, D. Ton, Verona, Scripta edizioni, pp. 150-162.
- MAZZI, G. (2006). *Dalla Repubblica agli Asburgo: progetti e realizzazioni per l'Università di Padova agli albori dell'età contemporanea*, in *L'Università e la città*, Bologna, Clueb, pp. 142-161.
- NEZZO, M. (2008). *Il gioco delle parti nel teatro artistico universitario*, in *Il miraggio della concordia*, Treviso, Canova, pp. 205-269.
- NEZZO, M. (2018). *Tradition and Modernity at the University of Padua*, in *Gio Ponti, archi-designer*, a cura di S. Bouilhet-Dumas, D. Forest, S. Licitra, Milano, Silvana, pp. 86-95.
- Padova: Case e palazzi* (1977), a cura di L. Puppi, F. Zuliani, Vicenza, Neri Pozza.
- PATTANARO A. (2019). *L'iconografia liviana a Padova nel Rinascimento. Qualche nuova riflessione sul set Mocenigo di Stefano dell'Arzere*, in *A primordio urbis. Un itinerario per gli studi liviani*, a cura di G. Baldo, L. Beltramini, Turnhout, Brepols, pp. 465-491.
- PENZO DORIA, G. (2008). *Il cantiere e i documenti: l'Archivio dei Consorzi edilizi (1903-1973)*, in *Il miraggio della concordia*, Treviso, Canova, pp. 29-40.
- PUPPI, L. (1990). *Cantieri palladiani per Leonardo Mocenigo e "cantiere" palladiano*, in *Andrea Palladio. Nuovi contributi*, a cura di A. Chastel, R. Cevese, Milano, Electa, pp. 65-69.
- PUPPI, L. (1999). *Andrea Palladio*, Nuova ed. aggiornata e ampliata, (aggiornamento del catalogo delle opere di D. Battilotti), Milano, Electa.
- PUPPI, L. (2018). *Con Palladio*, a cura di O.S. Carli, Venezia, Engramma.
- SCIMEMI, M. (2016). *Padova. L'architettura*, in *Storia dell'architettura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di D. Battilotti, G. Beltramini, E. Demo, W. Panciera, Venezia, Marsilio, pp. 108-129.
- SUMAN, F. (2019). *Palazzo Cavalli e la sua collezione naturalistica*, in *La scienza nascosta nei luoghi di Padova*, a cura della redazione de Il Bo live, Padova, Padova University Press, pp. 23-33.
- SVALDUZ, E. (2020). *Bellezza e paesaggi*, in *La Regione del Veneto. Cinquant'anni di storia 1970-2020*, a cura di F. Agostini, Venezia, Marsilio, pp. 227-236.
- SVALDUZ, E. (in corso di stampa). *Verona, Padova e Venezia: architetti e committenti intorno a Paolo Veronese*, Atti delle giornate di studio *Per la giovinezza di Paolo Veronese. Da Verona a Venezia*, Padova 9-10 dicembre 2014.
- VENTURA, A. (1992). *Carlo Anti rettore magnifico e la sua università*, in *Carlo Anti. Giornate di studio nel centenario della nascita*, Trieste, Lint, pp. 155-219.
- ZAGGIA, S. (2003). *L'università di Padova nel Rinascimento: la costruzione del palazzo del Bo e dell'Orto botanico*, Venezia, Marsilio.
- ZAGGIA, S. (2005). *Tracce per la storia dell'edilizia privata: le licenze per l'occupazione dello spazio pubblico. Il caso di Padova nel Cinquecento*, in *L'edilizia prima della Rivoluzione industriale secc. XIII-XVIII*, Atti della "Trentesima Settimana di Studi" dell'Istituto Internazionale di Storia Economica "F. Datini" Prato, 26-30 aprile 2004, a cura di S. Cavaciocchi, Firenze, Le Monnier, pp. 541-554.
- ZAGGIA, S. (2006). *La costruzione del palazzo del Bo nel Cinquecento*, in *L'Università e la città*, Bologna, Clueb, pp. 27-45.
- ZAGGIA, S. (2010). *Architetture universitarie: collegi per studenti e palazzi dello Studio*, in *Il Rinascimento italiano e l'Europa*, vol. VII, *Luoghi, spazi, architettura*, a cura di D. Calabi, E. Svalduz, Vicenza, Colla, pp. 228-247.
- ZAGGIA, S. (2011). *Una sede per la scuola d'Ingegneria di Padova: dai primi progetti all'edificio di Daniele Donghi*, in *Il rilievo per la conoscenza. Il complesso d'Ingegneria di Daniele Donghi*, a cura di S. Zaggia, A. Giordano, Padova, Cleup, pp. 11-33.
- ZAGGIA, S. (2018a). *Una città immaginata: i progetti non realizzati di Giuseppe Jappelli per Padova. Dato documentario e visualizzazione contemporanea*, in *Theatroeideis. L'immagine della città, la città delle immagini*, Atti del Convegno Internazionale, Bari, 15-19 giugno 2016, a cura di M. Livadiotti et al., Roma, Quasar, pp. 381-392.
- ZAGGIA, S. (2018b). *The University of Padua in the Renaissance and the Age of Enlightenment: the new Academic Building and the definition of urban space*, in *In search of the University Landscape. The Age of the Enlightenment*, ed. by K. Asmer and J. Maiste, Tartu, University of Tartu, pp. 57-72.

### Fonti archivistiche

- Archivio Storico dell'Università di Padova, *Divisione Servizi Tecnici*, elenco 1.
- Archivio Storico dell'Università di Padova, *Divisione Servizi Tecnici*, elenco 18.
- Archivio Storico dell'Università di Padova, *Divisione Affari Generali*, b. 438.
- Archivio Storico dell'Università di Padova, *Atti Rettorato 1943-44*.





## ***Da palazzo nobiliare a collegio universitario: palazzo Contarini in via San Massimo a Padova***

*From noble mansion to university residence: Palazzo Contarini in via San Massimo in Padua*

**SIMONE FATUZZO**

Università di Padova

### **Abstract**

*L'intervento proposto rappresenta un caso emblematico di 'palazzo palinsesto', il cosiddetto palazzo Contarini in via San Massimo, edificato nel Cinquecento per volere di una famiglia patrizia veneziana ed entrato a far parte del patrimonio dell'Università di Padova nel 1961. La storia di palazzo Contarini è strettamente legata alle vicende di alcune importanti casate veneziane e all'area cittadina in cui sorse, i borghi inclusi nel Cinquecento all'interno delle nuove mura di Padova, la cui urbanizzazione subisce un'accelerazione proprio per mano del patriziato lagunare. Acquisito dall'Università, fu trasformato in un collegio universitario, per mezzo di una invasiva ristrutturazione curata da Giulio Brunetta nel 1962, che rappresenta un esempio interessante di rifunzionalizzazione di uno spazio storico per rispondere alle esigenze moderne di una istituzione universitaria.*

*The proposed topic is an emblematic example of 'palimpsesto palace', the so-called Palazzo Contarini in via San Massimo. It was built in the sixteenth century by a Venetian family and became part of the heritage of the University of Padua in 1961. The history of Palazzo Contarini is closely linked to that of some important Venetian families and also to the city area where it was built: the 'borghi' included within the new walls of Padua in the sixteenth century, whose urbanization is accelerated thanks to the lagoon nobility. Acquired by the University, the palazzo was transformed into a university residence by Giulio Brunetta in 1962 by means of an invasive renovation, an interesting example of re-functionalisation of a historical space.*

### **Keywords**

Palazzo Contarini, Famiglia Michiel, Padova.

*Palazzo Contarini, Famiglia Michiel, Padova.*

### **Introduzione**

Il progetto di ricerca promosso dal Dipartimento dei beni culturali dell'Università di Padova *Da palazzi nobiliari a sedi universitarie*, e coordinato da Elena Svalduz, è nato per indagare alcuni edifici significativi di proprietà dell'Università di Padova, poco conosciuti ma di grande interesse per il patrimonio architettonico padovano, nonché per la storia cittadina e dell'Università. Nel corso della ricerca non ci si è limitati ad approfondire la storia e le caratteristiche architettoniche del singolo edificio, ma si è cercato di comprendere anche le motivazioni (economiche, sociali, culturali) che hanno indotto i committenti originari, gli abitanti susseguitisi nei secoli e la stessa Università a scegliere quel particolare stabile come abitazione e poi sede universitaria. Si è dunque deciso di allargare l'indagine al contesto circostante, le strade, i quartieri, cercando di enucleare alcune peculiarità come l'ubicazione

in una determinata zona della città e la composizione sociale degli abitanti, tutti elementi ritenuti 'parlanti', utili a capire le scelte degli attori principali.

Per affrontare una ricerca diacronica di tale complessità, si è partiti dalla bibliografia nota, in alcuni casi molto povera, per poi concentrarsi in indagini d'archivio più approfondite, svolte presso vari istituti. Il primo, l'Archivio Generale dell'Università di Padova, custodisce tutta la documentazione sulle acquisizioni dell'ateneo, sui restauri e sugli ampliamenti subiti dagli edifici, con relativi progetti, nonché le carte riguardanti i vincoli della Soprintendenza e i restauri più recenti. Incrociando i dati ottenuti da queste prime ricerche, il passo successivo è stato quello di andare a ritroso nel tempo negli archivi di Stato di Padova e Venezia, attraverso lo spoglio di estimi e inventari, sia noti sia inediti. Con l'intento di ampliare, come si diceva più sopra, le conoscenze relative agli edifici e ai loro abitanti, così da fornire un contesto più ampio e completo, si sono esaminate le 'inquisizioni delle case', compilate a più riprese nel corso del XVII secolo per gli estimi del Comune di Padova, ossia una elencazione sistematica delle case della città, divisa per singole parrocchie, con indicazione della tipologia di edificio, della proprietà e degli eventuali affittuari<sup>1</sup>. Grazie alla collaborazione con Umberto Signori è stato creato un file, implementabile e interrogabile, in cui sono stati riversati i dati relativi alle parrocchie in cui ricadevano i palazzi oggetto della nostra indagine, con l'intenzione di creare un Data Base di supporto alla ricerca. La raccolta e collazione della cartografia storica relativa alla città – le mappe antiche disponibili, soprattutto quella di Giovanni Valle (1784), e i catasti ottocenteschi – e i materiali fotografici novecenteschi sono state imprescindibili fonti di informazioni e iconografiche.

## **1. Palazzo Contarini e il borgo di San Massimo**

Tra le dimore nobiliari entrate a far parte del patrimonio universitario nel corso del XX secolo il cosiddetto palazzo Contarini in via San Massimo è uno dei più interessanti dal punto di vista architettonico. Pur essendo stato citato spesso dagli studiosi, forte di una interessante attribuzione ad Andrea Moroni [Rigoni 1939], su di esso non sono mai state avviate ricerche approfondite, tanto che, ancora recentemente, la critica non era riuscita a identificare il ramo dei Contarini a cui apparteneva e la committenza. Nuove ricerche svolte nell'ambito del progetto sul patrimonio acquisito presso gli archivi di Stato di Venezia e Padova hanno svelato uno scenario diverso e più complesso rispetto a quanto ipotizzato finora.

Il palazzo sorge nella zona dei borghi nordorientali della città, iscritti entro il circuito delle mura carraresi trecentesche e poi delle nuove cortine bastionate edificate a partire dal 1513 [Bresciani Alvarez 1978, 5]. Sulla via San Massimo, come nelle limitrofe vie Sant'Eufemia, Belzoni e Ognissanti, sono numerosi i palazzi di una certa rilevanza le cui storie restano ancora sostanzialmente oscure, ma a una prima indagine risultano avere almeno una caratteristica in comune fra loro, l'appartenenza per periodi più o meno lunghi a famiglie del patriziato veneziano.

La zona era già edificata e sviluppata, come provano la presenza di chiese parrocchiali anche molto antiche e la protezione delle mura carraresi. Non è facile valutare le motivazioni per cui i veneziani decisero di investire a Padova, una città relativamente vicina alla Dominante. Probabilmente furono molteplici: per alcuni contò la vicinanza ai possedimenti di terraferma, per altri motivazioni politiche o consistenti investimenti immobiliari in città. Per altri ancora doveva pesare l'attrattiva costituita dal centro universitario e dall'ambiente

---

<sup>1</sup> Padova, Archivio di Stato (d'ora in poi ASPd), Civico Antico, Estimo 1615, BB. 288-292; Civico Antico, Estimo 1668, BB. 618-630.

culturale particolarmente vivo. O magari tutte queste motivazioni insieme. I veneziani scelsero nella maggior parte dei casi zone marginali della città, i borghi fuori dalla cerchia delle mura più antiche, vuoi perché meno fittamente edificati, lasciando ai committenti più margini di manovra, vuoi perché più vicini agli approdi fluviali, in particolare quello del Portello sul Brenta, e dunque alle principali vie di comunicazione con Venezia e con il resto della Terraferma [Beltramini, 2002]. Le strategie insediative del patriziato veneziano a Padova attendono ancora un'analisi approfondita e sistematica che ne possa chiarire meglio le dinamiche. Tuttavia, la presenza dei loro monumentali palazzi e una serie di documenti d'archivio, ancora scarna ma in via di implementazione, consentono di approfondire e in parte valutare alcuni casi specifici, come quello di Palazzo Contarini in via San Massimo. Esso è caratterizzato da una struttura che unisce in sé il tradizionale impianto della casa veneziana con sala passante, il cosiddetto portego, struttura peraltro molto diffusa anche a Padova, con la presenza dei portici su strada al piano terreno tipica della città antenorea. Ad attrarre l'attenzione è tuttavia la monumentale facciata interamente rivestita da un bugnato di pietra viva, con alte finestre centinate ai lati e al centro un'ampia serliana, in corrispondenza del portego al piano nobile. Al di sopra, un'altana al piano sottotetto è forata da una seconda serliana più piccola, sovrapposta alla prima. Sul retro del palazzo fino agli anni Sessanta del XX secolo si estendeva un vasto giardino segnato sul fondo da un monumentale portale bugnato, forse un tempo cornice di una fontana. Oggi l'area del giardino è occupata dall'imponente fabbricato in cemento armato costruito per ospitare gli studenti del collegio universitario intitolato a Gian Battista Morgagni progettato nel 1961 dall'ingegnere Giulio Brunetta, direttore dell'Ufficio Tecnico dell'ateneo patavino [Brunetta 1966, 126-136]. La ricerca sul palazzo è iniziata dunque da quanto ci ha lasciato lo stesso Brunetta nei suoi scritti relativi ai cantieri edilizi curati per conto dell'università, oltre che dalla scarna bibliografia critica.

## 2. I 'veri' committenti: Gian Alvise e Fantino Michiel

Il punto più intricato e oscuro restava quello relativo alla committenza e quel nome Contarini tradizionalmente attribuito al palazzo, di cui nessuno sapeva spiegare l'origine. Gli studiosi precedenti, infatti, non sono stati in grado di identificare il ramo esatto di una famiglia che costituisce in verità una delle più vaste agnazioni lagunari. Da ultimo, l'ago della bilancia si era spostato verso i Contarini di San Benetto, detti Ronzinetti, famiglia dogale ricchissima che in effetti nella contrada di San Massimo a metà del Cinquecento possedeva due palazzi contigui, come si deduce dalle dichiarazioni d'estimo presentate al comune di Padova [Marra 2019, 160-161]. Un confronto con l'importante testimonianza delle inquisizioni seicentesche permette però di destituire di fondamento tale ipotesi e di identificare con precisione il palazzo dei Ronzinetti in quello in cui oggi ha sede l'Istituto teologico Sant'Antonio Dottore, di proprietà di questo ramo dei Contarini fino alla caduta della Repubblica<sup>2</sup>. Il palazzo, parzialmente demolito negli anni Sessanta del secolo scorso per far posto agli edifici dell'Istituto Teologico, mantiene ancora intatta la facciata principale cinquecentesca mentre nulla resta dei giardini che lo circondavano nella parte retrostante e sul terrapieno di fronte, oltre la strada, lungo la sponda dell'ormai interrato canale di San Massimo. Un destino che lo accomuna dunque con il vicino collegio Morgagni.

L'inquisizione delle case del 1615 consente di accertare che l'odierno collegio universitario apparteneva a un ramo meno prestigioso della famiglia Contarini, dimorante a Venezia in

<sup>2</sup> ASPd, Civico Antico, Estimo 1615, B. 288, f. 111.

Santa Ternita<sup>3</sup>. Gli inquisitori padovani registrarono infatti che «Il clarissimo messer Ottavian et fratelli Contarini hanno un palazo grande con corte et horto affittato al clarissimo messer Giacomo Contarini per ducati cento e cinquanta»<sup>4</sup>. I fratelli Ottaviano, Giovanni, Pietro Paolo, Cornelio e Francesco Contarini davano in affitto il prestigioso edificio, ricavandone una cospicua entrata. Alla morte di Ottaviano, sopraggiunta nel 1628, fu stilato un inventario dei suoi beni mobili e immobili da cui ricaviamo la notizia sicuramente più interessante ai fini della nostra ricerca<sup>5</sup>. I fratelli Contarini, infatti, avevano ereditato una cospicua parte del loro patrimonio dal fratello della madre Cecilia, Giovanni Alvise Michiel (1509-1576), morto senza eredi diretti<sup>6</sup>. Il Michiel apparteneva a una famiglia altrettanto antica e più illustre del ramo contariniano con cui si apparentò per mezzo del matrimonio di Cecilia. Tuttavia, ben poco è dato sapere su di lui e sul fratello Fantino (1511-1583), l'unico a ricoprire cariche pubbliche importanti a Venezia, personaggi dei quali abbiamo pochissime notizie, e che non hanno lasciato tracce di altre committenze artistiche, all'infuori della costruzione del palazzo padovano. Altrettanto misteriose, almeno a un primo sguardo, risultano essere anche le ragioni che spinsero i Michiel a investire nella costruzione di un'imponente casa a Padova. Erano proprietari di alcune non vaste tenute agricole nel padovano, a Peraga, e nel Polesine, oltre che di diversi immobili a Venezia, compreso il palazzo di famiglia a San Barnaba oggi non più esistente [Rössler 2010, 99, 105, 106]. A Padova non avevano altre proprietà e non sembra dunque possibile che avessero bisogno di un *pied-à-terre* da cui controllare i loro beni.

Tuttavia, un'interessante ipotesi potrebbe essere suggerita da un atto notarile inedito del 1565 stilato in casa di Alvise Cornaro al Santo: il Cornaro stesso, a nome dei fratelli Michiel di cui era procuratore, acquistava una casa con orto nella stessa via San Massimo, di fronte al palazzo dei Michiel, dal notaio Cristoforo Massimo<sup>7</sup>. Ad attirare l'attenzione è il rapporto fra i Michiel e Alvise Cornaro, certamente stretto se i primi decisero di affidarsi al secondo per risolvere un affare immobiliare abbastanza importante. La tesi che si viene tratteggiando è che i Michiel potessero far parte del folto e variegato gruppo di personaggi che ruotavano intorno alla grande casa di Alvise Cornaro. Zuan Alvise e Fantin erano probabilmente dei colti patrizi che avevano deciso di prendere dimora a Padova per partecipare più o meno attivamente della felice temperie culturale sviluppatasi nella città antenorea alla metà del Cinquecento. La totale mancanza di notizie non permette ancora di cogliere con chiarezza la portata delle loro attività di committenti d'arte, collezionisti o umanisti, se mai coltivarono tali interessi, e la speranza è che ulteriori indagini d'archivio possano far luce su questo problema.

In ogni caso, non sembra che gli eredi dei Michiel, i nipoti Contarini, riservassero particolare attenzione al palazzo padovano, dato in affitto per buona parte del XVII secolo e infine ceduto insieme ad altre proprietà al ricchissimo mercante di origini portoghesi Agostino Fonseca (1667 circa)<sup>8</sup>.

<sup>3</sup> Venezia, Archivio di Stato (d'ora in poi ASVe), Miscellanea codici, Storia veneta, Barbaro, M.A., *Arbori de' patritii veneti*.

<sup>4</sup> ASPd, Civico Antico, Estimo 1615, B. 288, f. 109.

<sup>5</sup> ASVe, Giudici di Petizion, Inventari, b. 351, n. 8.

<sup>6</sup> ASVe, Miscellanea codici, Storia veneta, Barbaro, M.A., *Arbori de' patritii veneti*, B. 21, f. 126.

<sup>7</sup> ASPd, Notarile, B. 1681, cc. 323-324.

<sup>8</sup> ASPd, Civico Antico, Estimo 1668, B. 618, f. 68; Ivi, B. 626, f. 169.



### 3. «Una casa fabricata da novo in la contra de San Maximo, qual volemo tegnier per nostro uso»

Oltre ad aver chiarito l'effettiva committenza, le ricerche d'archivio hanno consentito di inquadrare in modo un poco più preciso le fasi di acquisizione dei lotti e l'edificazione del palazzo. Un punto di riferimento è costituito dalla dichiarazione d'estimo presentata dai fratelli Michiel nel 1561 al comune di Padova in cui affermavano di possedere una casa «fabricata da novo in la contra de San Maximo»<sup>9</sup>. Nella polizza i Michiel indicarono anche con quali altre proprietà confinava il palazzo, in particolare a ovest con «Zuan Iacomo et Tonin Bressan barcharuoli». La proprietà dei Bressan funge da punto di riferimento diacronico per la ricostruzione dei passaggi di proprietà del lotto, o meglio dei lotti, su cui fu edificato il palazzo dei Michiel. I Bressan, proprietari di barche al vicino Portello, possedevano la casa in via San Massimo già nel 1518, come si evince dall'estimo di quell'anno,<sup>10</sup> e mantennero tale proprietà anche per tutto il secolo XVII. Nella polizza del 1518 dichiararono inoltre che la loro casa confinava a est – quindi dove poi sarebbe sorto il nostro palazzo – con una casa del sarto Giacomo Figaroli, che risulta risiedere in quella stessa proprietà ancora nel 1543<sup>11</sup>. Non sappiamo con sicurezza in quale anno i Michiel acquisirono la casa del Figaroli, ma ciò avvenne prima del 1555 poiché in quell'anno una disputa fra i Michiel e i Bressan per alcuni lavori fatti nelle loro proprietà, attesta l'avvenuto acquisto. Il documento relativo a questi lavori è interessante anche perché rivela che i Bressan avevano ceduto ai Michiel una parte della loro casa, compreso un «guasto» adiacente<sup>12</sup>. Dunque, i Michiel avevano comprato più lotti, su cui cominciarono a edificare la loro nuova imponente dimora a partire dal 1558 quando si accordarono con il fornaciaio Marcantonio Olivi, «de loco Pigocii» a Battaglia Terme, per acquistare e farsi consegnare i mattoni necessari alla costruzione<sup>13</sup>. Nell'inedita documentazione purtroppo non viene fatto il nome di altre maestranze e dell'architetto del palazzo. Come si diceva, un'ipotesi avanzata su base stilistica è quella di Erice Rigoni relativa al coinvolgimento del proto Andrea Moroni [Rigoni 1939, 37]. La questione è stata poi articolata più diffusamente da Lionello Puppi che rilevava le analogie fra il palazzo Contarini, il palazzo comunale di Padova e quello, ben documentato, della famiglia Zacco in Prato della Valle, edificato intorno al 1555, su progetto del Moroni appunto [Padova: case e palazzi 1977, 127-128]. Attraverso l'analisi stilistica, Puppi ipotizza che il complesso architettonico sia stato realizzato tra il 1545 ed il 1550. Da ultimo, anche Claudia Marra ritiene condivisibile l'attribuzione al Moroni [Marra 2019, 158-165]. Le ricerche d'archivio, come si è visto, hanno consentito di datare con sicurezza il cantiere agli anni 1558-1560 e, pur non fornendo indizi sull'autore del progetto, permettono di avallare ulteriormente l'attribuzione tradizionale al proto bergamasco, morto proprio nel 1560. Il confronto con il palazzo Zacco in Prato della Valle e con il distrutto palazzetto Arnholdt, pure attribuito al Moroni, lascia infatti pochi dubbi sulla matrice comune di questi edifici.

### 4. Le trasformazioni di Giulio Brunetta

Passato per via ereditaria ai Contarini, il palazzo di via San Massimo cambiò più volte proprietari nei secoli successivi, prima i già citati Fonseca e i loro eredi, poi nel 1779 risulta di proprietà di un'altra famiglia del patriziato veneziano, quella dei Fini. Con il nome di Ca' Fini è

<sup>9</sup> ASPd, Civico Antico, Estimo 1518, B. 186.

<sup>10</sup> ASPd, Civico Antico, Estimo 1518, B. 50.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

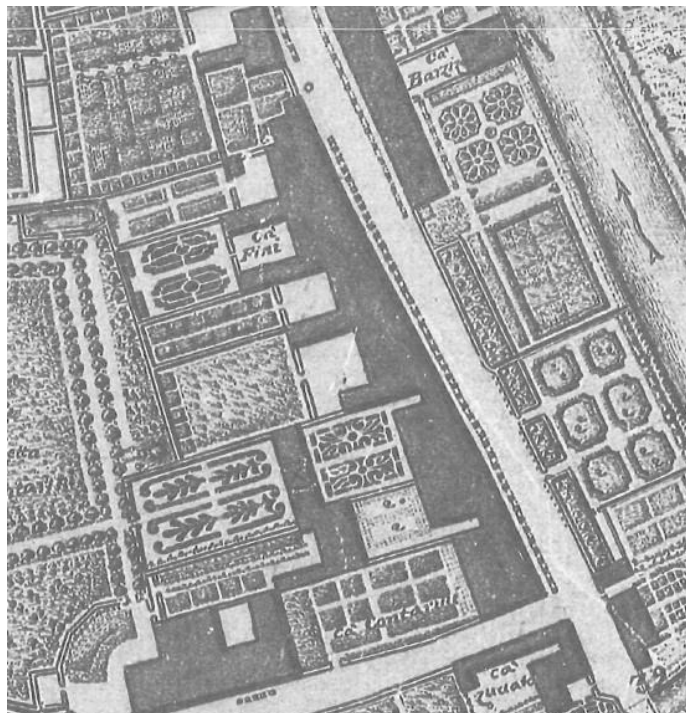
<sup>12</sup> Padova, Archivio di Stato, Notarile, B. 1681, cc. 160-161.

<sup>13</sup> Ivi, cc. 270-271.

SIMONE FATUZZO

infatti indicato nei disegni preparatori per la *Pianta di Padova* di Giovanni Valle, realizzati in quell'anno. Nei catasti napoleonico (1815) e austriaco (1845-1846) l'edificio risulta in proprietà rispettivamente di un certo Giovanni Neri, e poi del figlio di questi Pietro. Infine, nel 1875 lo stabile divenne di proprietà del Comune di Padova che lo adibì a sede della Scuola d'applicazione d'ingegneri e in seguito ad asilo infantile intitolato alla contessa Maria Venezzè Giustiniani. Rimasto vuoto e inutilizzato per molti anni il comune si decise a donare l'immobile all'Università di Padova nel 1960, donazione accettata l'anno dopo.

L'aumento costante della popolazione studentesca, con conseguente accrescimento delle esigenze di spazi dedicati alla didattica, all'amministrazione e ai servizi agli studenti, spinse l'università ad attuare un vasto programma di acquisti e ampliamenti in cui fu coinvolto anche il palazzo Contarini. Questo si trova infatti in zona molto prossima agli istituti universitari costruiti nella prima metà del secolo lungo la via Fallopio e sul Piovego, nella zona degli orti dei Paolotti, vicino al Portello [Brunetta 1966, 17-24]. La posizione era dunque strategica e ideale per un collegio studentesco.



1: Giovanni Valle, disegno preparatorio alla *Pianta di Padova*, 1779, particolare.

A curare la trasformazione del palazzo patrizio fu l'ingegnere Brunetta e il progetto scelto comprese un restauro dell'edificio storico, l'acquisto e ristrutturazione di due fabbricati limitrofi più piccoli – uno a sinistra del palazzo (l'antica casa dei Bressan), da mettere a reddito, l'altro a destra da trasformare in abitazione riservata al direttore del collegio – e la costruzione di

un grande corpo a 'C' con le camere degli studenti sul sito del giardino retrostante [Brunetta 1966, 126-137].

Il restauro fu un'operazione che, come sostenuto da Brunetta, riportò al pristino splendore il corpo principale del palazzo con i suoi monumentali saloni in cui furono recuperate le travature cinquecentesche e i grandi portali lapidei che inquadravano la scalinata principale. Tuttavia molti degli interventi attuati sarebbero oggi impensabili. Basti confrontare i rilievi dell'edificio prima del restauro con lo stato attuale per notare quanto sia stato stravolto l'assetto in alcune parti. Brunetta infatti decise di demolire la scala secondaria a sinistra del portego ed eliminare il pozzo luce corrispondente per ingrandire ulteriormente i saloni. Inoltre, nella parte posteriore fu eliminata un'ala intera, su due piani, ben visibile nella pianta del Valle e nei catasti storici, che delimitava a est una parte del giardino.



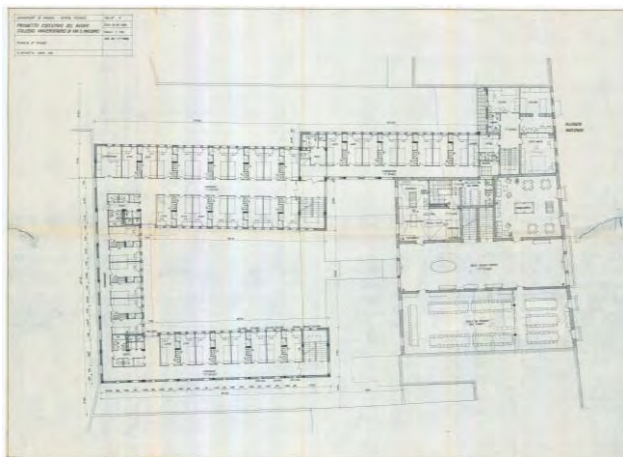
2: Palazzo Contarini in via San Massimo a Padova, Collegio G. B. Morgagni (foto dell'autore).



3: Facciata posteriore del palazzo prima degli interventi '900 (Brunetta 1966).

Tale appendice, di cui non conosciamo la destinazione d'uso originaria, era scandita in facciata da una decorazione lapidea di pregio costituita da paraste e trabeazioni doriche i cui elementi superstiti furono accatastati in un angolo del giardino, e giacciono ancora lì pressoché dimenticati. Non sappiamo se tali demolizioni fossero state attuate per riportare a un preteso stato originario l'edificio. Di certo Brunetta, riguardo al suo lavoro, non nutriva «rimorsi, se non di dettaglio» ed effettivamente, anche se alcuni interventi appaiono assolutamente ingiustificabili dal punto di vista odierno, bisogna sottolineare come ciò che

SIMONE FATUZZO



4: Giulio Brunetta, *Progetto esecutivo del nuovo collegio universitario di via S. Massimo, pianta del II piano, Padova, Archivio generale dell'Università.*

5: Dormitorio del collegio Morgagni (foto dell'autore).

era stato richiesto, ricavare un collegio con oltre cento stanze per gli studenti, costituiva di per sé un problema con poche possibilità di soluzione.

Tale destinazione d'uso, infatti, presupponeva un'ampia disponibilità di alloggi che il palazzo non avrebbe potuto assorbire da solo. Come diceva infatti Brunetta, Palazzo Contarini poteva costituire «la 'testa' di un Collegio, non il 'corpo': cioè il luogo dei servizi e locali comuni e di rappresentanza, ma non degli alloggi». Di qui la necessità di sacrificare il grande giardino per edificarvi un palazzo di tre piani, con corte centrale, interamente in cemento armato e collegato al corpo cinquecentesco tramite un'appendice a nord, collegata all'appartamento del direttore, e al centro da una galleria vetrata che permetteva di raggiungere il portego a piano terra e dunque l'entrata principale del collegio. Tale fabbricato, oggi in disuso perché non in regola con le normative vigenti, doveva risultare comunque all'avanguardia per l'epoca e costituire un modello di architettura razionale in cui il blocco chiuso e squadrato dello studentato su tre piani poggiava su pilastri liberi al piano terra 'galleggiando' su un'area di spazio aperto e interamente fruibile, lasciato a disposizione degli studenti e corrispondente in buona sostanza alla superficie del giardino originario.

Brunetta era consapevole del problema costituito dal riutilizzo di edifici storici, dalla trasformazione, integrazione e rifunzionalizzazione di un organismo architettonico nato con finalità totalmente diverse. Ed era altrettanto convinto che il punto di forza del suo intervento fosse costituito proprio dalla presenza del giardino, un'area libera sfruttabile per raggiungere uno scopo, niente di più.

## Conclusioni

Come si diceva, oggi la grande struttura di cemento armato di Brunetta non è utilizzata. In un'epoca in cui si dibatte sul consumo di suolo e le maglie delle soprintendenze si sono fatte più strette, i ragionamenti del Direttore dell'Ufficio Tecnico sarebbero giustamente impensabili. Tuttavia, quello di Palazzo Contarini in via San Massimo (come quello di Palazzo Mocenigo in via Sant'Eufemia tra gli altri, per cui si rimanda al contributo di Elena Svalduz) costituisce un caso di riconfigurazione e cambio di destinazione d'uso di un fabbricato storico di grande interesse. Viene attuato in anni in cui il dibattito sui Beni Culturali, in particolare sul loro restauro, era estremamente vivo e attuale, basti ricordare che nel 1963



sarebbe stata pubblicata la *Teoria del Restauro* di Cesare Brandi. Dibattito talmente vivo che il volume pubblicato dallo stesso Brunetta nel 1966 sugli interventi edilizi attuati dall'università patavina in edifici storici, sotto la sua responsabilità, sembra quasi voler giustificare delle operazioni che anche all'epoca non potevano essere considerate del tutto appropriate.

### Bibliografia

- BELTRAMINI G. (2002) *Padova: "el presente domicilio de Pallade" (Ruzante)*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Milano, Electa, pp. 414-433.
- BRESCIANI ALVAREZ, G. (1978). *Le strutture urbane e le mura cinquecentesche di Ognissanti*, in «Padova e la sua provincia», XXIV, 7, pp. 3-12.
- BRUNETTA, G. (1966). *Gli interventi dell'Università di Padova nel riutilizzo di edifici antichi*, Padova, Istituto di architettura dell'Università di Padova.
- BRUNETTA, G. (1966). *La pietra tenera di Vicenza nel Palazzo Contarini di Padova: esami tecnici e considerazioni generali*, in «Marmo tecnica architettura» 1, pp. 49-60.
- MARRA, C. (2019). *Ingenieursberuf und Künstlerbiographie: zum Berufsbild frühneuzeitlicher Prototypen am Beispiel Andrea Moronis*, Berlin - Boston, de Gruyter.
- Padova: case e palazzi* (1977), a cura di L. Puppi, F. Zuliani, Vicenza, Neri Pozza.
- RAINES, D. (2006). *Strategie d'ascesa sociale e giochi di potere a Venezia nel Seicento: le aggregazioni alla nobiltà*, in «Studi veneziani», n. LI, pp. 279-317.
- RIGONI, E. (1939). *L'architetto Andrea Moroni*, Padova, Seminario.
- RÖSSLER, J.C. (2010). *I palazzi veneziani: storia, architettura, restauri. Il Trecento e il Quattrocento*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, - Trento, Verona, Scripta.

### Fonti archivistiche

- Padova, Archivio di Stato, Civico Antico, Estimo 1518, B. 186.
- Padova, Archivio di Stato, Civico Antico, Estimo 1518, B. 50.
- Padova, Archivio di Stato, Civico Antico, Estimo 1615, BB. 288-292.
- Padova, Archivio di Stato, Civico Antico, Estimo 1668, BB. 618-630.
- Padova, Archivio di Stato, Notarile, B. 1681.
- Venezia. Archivio di Stato, Giudici di Petizion, Inventari, b. 351, n. 8.
- Venezia, Archivio di Stato, Miscellanea codici, Storia veneta, Barbaro, M.A., *Arbori de' patritii veneti*.





## **Palazzo Ruggi d'Aragona a Salerno: l'abitare nobile tra progetti e immagini in età moderna**

*Ruggi d'Aragona palace in Salerno: noble living between projects and images during the Modern Age*

**ROSA CARAFA**

MIBACT - Soprintendenza ABAP di Salerno e Avellino

### **Abstract**

*Questo studio tende a configurare in modo chiaro l'importanza e la potenza della nobile famiglia Ruggi d'Aragona il cui palazzo è ubicato in un contesto aristocratico di Salerno, dove si riscontra un uso gerarchico degli spazi urbani e la presenza dei seggi. L'articolato complesso dei beni riconoscibile oggi in palazzo Ruggi d'Aragona, in via Tasso, principale asse viario e antico decumano della città, è parte di questa realtà, evidenziata da alcuni caratteri urbanistici, quali l'insediamento della corte illuminata dei Sanseverino, specie con Ferrante (1507-1568) ultimo rappresentante della famiglia, attento a creare forti legami e a favorire la formazione di un polo attrattivo per nobili feudatari, borghesi e intellettuali. Famiglie come i Guardati, i Mariconda, i Solimele, i Quaranta, i Grillo e i Castellomata, occuparono con le loro residenze aree scoscese e panoramiche in quell'ambiente ai piedi del Plaium montis o de lo monte. Un topos celebrato anche nella rappresentazione narrativa del mondo aristocratico di Boccaccio e Masuccio Salernitano e reso plausibile dalle realistiche visioni che, a partire dalla fine del Cinquecento fino all'Ottocento, ne configurano l'immagine.*

*This study tends to clearly configure the importance and power of the noble Ruggi d'Aragona family whose palace is located in an aristocratic context of Salerno, where there is a hierarchical use of urban spaces and the presence of 'seggì'. This articulate set, known as Ruggi d'Aragona palace, is located in Tasso street, ancient decuman and one of the main roads of the city. Therefore, it belongs to this reality, which is characterized by some urban-planning characters, such as the settlement of the Renaissance court of the Sanseverinos, especially with the last proponent of the family, Ferrante (1507-1568). Indeed, he cleverly created bonds and encouraged the formation of a center of attraction within the palace, for feudal lords, bourgeois and intellectuals. Families such as the Guardatis, the Maricondas, the Solimeles, the Quarantas, the Grillosandi the Castellomatas, reside in steep and panoramic areas located at the foot of the Plaium montis or de lo monte. A topos also celebrated in the narrative representation of the aristocratic world of Boccaccio and Masuccio Salernitano and made plausible by the realistic visions that shape the image between the end of the sixteenth and nineteenth centuries.*

### **Keywords**

Decumano, chiesa Santa Maria de Lama, Castellomata.

Decumanus, church Santa Maria de Lama, Castellomata.

### **Introduzione**

La nobile famiglia Ruggi d'Aragona, appartenente a un antico ceppo di origine normanno-sveva e tra le più importanti dinastie del patriziato urbano della città di Salerno, abitò

nell'omonimo palazzo, un articolato complesso architettonico risultato di continue acquisizioni a partire probabilmente dalla seconda metà del Quattrocento. Successivi ampliamenti, tra il Cinquecento e il Settecento, configurarono l'impianto di un sontuoso edificio poi profondamente alterato dai rilevanti stravolgimenti strutturali determinati dal cambio di destinazione tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento.

Il palazzo, oggi sede della Soprintendenza ABAP di Salerno e Avellino, è prospiciente via Torquato Tasso ed è parte di un'insula che si articola tra due antiche direttrici, le attuali via Trotula de Ruggiero e via Tasso e, sul *lavinario*, i Gradoni della Lama. È su questo antico tratto del decumano – con le platee pubbliche longobarde di Santa Maria de Lama, di Santa Maria de Alimundo e di San Bartolomeo – che si sviluppa la città sin dal X secolo [Delogu 1977, 143-145].

### **1. Il palazzo Ruggi e l'ambiente urbano salernitano tra il XIV ed il XVI secolo**

Le fonti archivistiche [Carucci 1949, 87-88] attestano come i beni della famiglia Ruggi, tra il XIV ed il XVI secolo, siano disseminati sul territorio cittadino e come una parte di essi si sviluppavano ad oriente della città. Si ha notizia, infatti, di Petruccio Ruggi che godendo della stima di Margherita di Durazzo, fu investito nel 1384 della nomina di Maestro e Custode della Fiera cittadina di San Matteo [Sinno 1957, 46]. La Fiera, che si svolgeva fuori dalle mura urbane orientali, dalla fine del XV secolo fu ubicata lungo l'originario tracciato fortificato longobardo ampliatosi, in epoca normanna, nelle adiacenze del Sedile di Porta Nova. Qui è documentata una dimora Ruggi, ove, tra la fine del XIV secolo ed il XVI, vi era la cappella di San Vito de Scutis, di *jus patronato* dei Ruggi collocata «all'incontro del seggio di Porta Nova» [Trotta 2008, 314].

Contestualmente i Ruggi sin dagli inizi del Trecento, sono annoverati stabilmente tra le famiglie aristocratiche del Seggio del Campo [Ruggi d'Aragona 2016, 14], posto nella fitta trama urbana occidentale di Salerno. Attivi rappresentanti municipali ai Ruggi furono concessi l'Ufficio di Peso e Stadera del Fondaco Maggiore e la Dogana della città; strutture collocate in quest'area, presso cui già nel 1296 è documentata la chiesa di San Salvatore sita nel fondaco della città [Carucci 1934, 310-311]. I privilegi conferiti da Carlo III di Durazzo sono confermati dalla regina Margherita ed ancora dal figlio Ladislao.

Nella stessa zona, la *Curtis dominica*, qualificatasi nel tempo per la presenza di vestigia urbane come l'area palaziale longobarda e il complesso ecclesiastico di San Pietro a Corte, le fonti quattrocentesche attestano alcune proprietà della famiglia. Nel 1492 è documentata una vendita a Raffaele Ruggi di un giardino con case in località Busanola<sup>1</sup>. Il toponimo, contrassegnato oggi da terreni e giardini storici coltivati, è posto fuori del limite urbano occidentale e poco lontano dalla dimora ruggiana. Attestazioni provengono anche da alcuni benefici ecclesiastici come quello del 1466 relativo alla Cappellania Perpetua della chiesa di Santa Maria de Alimundo, attigua al palazzo, conferiti al sacerdote don Vinciguerra Rugio [Balducci 1959, 70].

Più esplicite risultano essere due fonti archivistiche concernenti un'immobile della famiglia Guardati, ovvero di Masuccio Salernitano; due atti notarili attestano l'ubicazione ed i confini del suo edificio. Nel 1485 esso risulta essere nella parrocchia di Santa Maria de Alimundo e contiguo ai beni dei Ruggi e alle vie pubbliche [Goffredi 2002, 37-64]; gli stessi confini vengono confermati nel 1518, quando la proprietà passò alla famiglia Quaranta.

---

<sup>1</sup> Salerno, Biblioteca Provinciale, ms. n.19, F. Pinto, *Famiglie Nobili delli tre Seggi della città di Salerno-Famiglia Ruggi*, ff.144r-145r.

La localizzazione della loro residenza, a monte del *Campus grani*, ove era il Sedile del Campo, tra la seconda metà del Quattrocento ed il primo decennio del Cinquecento, va contestualizzata con la presenza in questa area di una 'nobiltà di sedile'. Fattore essenziale, quest'ultimo, osservato anche nella società napoletana del Cinquecento dal Musi che, nel decifrare le scelte di accorpamento delle famiglie in uno stesso seggio, lo configura nella 'logica del Seggio', la prima filosofia dell'habitat aristocratico [Le dimore signorili nel Regno 2014, 8].

A Salerno, come in altre realtà meridionali, tra Quattro e Cinquecento, predomina una nobiltà a 'piazza chiusa', attenta a escludere aggregazioni che potessero contaminare l'aristocrazia cittadina. In quel periodo il patriziato del Seggio del Campo era costituito dalle famiglie Guardati, Castellomata, Naccarella (presso i quali risiedeva Bernardo Tasso, padre di Torquato, segretario del principe Ferrante Sanseverino), Quaranta, Solimele, aristocratici nonché medici e giuristi. Alcuni palazzi appartenenti a queste famiglie erano nei pressi di quello Ruggi, nell'area denominata *Plaium montis* o *de lo Monte* che si qualificava per la bellezza del sito naturale e la mitezza dell'aria. Sui territori scoscesi e panoramici si erano attestate le dimore del patriziato salernitano dei secoli XIV e XV, destinate a diventare un *topos* celebrato, *in primis*, nelle rappresentazioni narrative del mondo aristocratico di Giovanni Boccaccio e Masuccio Salernitano e ripreso poi nelle realistiche visioni che, dalla fine del Cinquecento all'Ottocento, contribuirono a definire l'immagine di questi luoghi [Carafa 2014, 736].

In questo tratto di territorio è possibile ipotizzare, da parte di chi scrive, l'allogamento della residenza salernitana dei principi di Sanseverino nella seconda metà del Quattrocento, la cui posizione risulta ancora incerta. È documentato che i Sanseverino ottennero dagli Aragonesi il Principato Citra nel 1463 con Roberto I. Salerno divenne così sede prestigiosa di una corte sensibile alla cultura dell'Umanesimo e del tardo Rinascimento.

La dimora principale napoletana fu fatta costruire da Roberto nel 1470, emulando in magnificenza il palazzo di Diomede Carafa [De Frede 1951, 29-31]. La storiografia in pochi casi ha ipotizzato che la famiglia alloggiasse nel castello o presso la torre Bastea. Studi recenti ritengono che la residenza Sanseverino si trovasse nei pressi del decumano [Bignardi 1990, 38]; ipotesi che si desume dagli atti che Raffaele Ricciardi nel 1895 fornisce in merito ad Isabella Villamari, sposa di Ferrante nel 1516, la quale aveva portato in dote alcune case a Salerno. Lo studioso rende note alcune scritture del 1552, di processi a carico della ribelle principessa, dopo la caduta di Ferrante e la sua fuga, e in seguito al reintegro ad opera di Carlo V. Questi atti registrano i beni salernitani inizialmente confiscati e la loro ubicazione: «Implatee S. Mariae de Lavina confinatas iuxta bona Mag. Matthej angeli ruggij de salerno iuxta vias publicas et alios confines» [Ricciardi 1895, 107]. Si tratta dell'edificio di fronte al palazzo, a mezzogiorno, di cui una parte digrada verso i Gradoni della Lama, di un gruppo di case che, con molta probabilità, i Ruggi acquisirono dopo la fine politica di Ferrante.

Si ipotizza in questa sede, che la residenza principesca sia riconoscibile nell'imponente edificio di via Tasso ai numeri civici 41-43, con portale settecentesco; l'edificio si sviluppa a ridosso dei Gradoni della Lama ed attiguo alla chiesa di Santa Maria de Lama. La costruzione presenta una corte interna, che si qualifica per una grande arcata a tutto sesto in tufo grigio (oggi chiusa) con mensole a rincassi sovrapposti nei sottarchi, traccia di un'originaria spazialità semi aperta con i capitelli scolpiti, equivalenti a quelli del coevo arco a sesto ribassato catalano di Palazzo Pinto in via Mercanti. Un edificio che documenta una originaria e rilevante spazialità, sull'esempio di alcuni coevi palazzi napoletani. Non si esclude che a Salerno i Sanseverino, abbiano deciso di abitare in modo adeguato al loro

status, in un contesto urbano panoramico, salubre, poco lontano dalla sede della più importante istituzione cittadina e nella area amministrativa di uno dei più potenti seggi della città. Determinante la presenza in loco anche dei Ruggi con cui i Sanseverino di Marsico si erano imparentati attraverso due matrimoni nel primo ventennio del XIV secolo [Ruggi d'Aragona, 2016, 29]. Un prestigio conquistato dai Ruggi e ratificato il 3 luglio 1500 quando la famiglia, su iniziativa di Ferrante d'Aragona, riceve il predicato d'Aragona da aggiungere al proprio cognome a suggello degli importanti rapporti con il principe Ferrante e la sua corte. Legami incisivi tali da giustificare la presenza a Salerno dell'imperatore Carlo V nel novembre del 1535, e l'ospitalità che il principe Ferrante, attraverso i Ruggi con l'abate Filippo avrebbero accordato al sovrano proveniente da Tunisi, nella propria dimora palaziale [Natella 2011, 62-64]. Un soggiorno in cui si sarebbe alternata la nobiltà con i baroni del Principato Citra e quelli della corte napoletana, affiancata dal clero [Capasso 1909, 109-111]. A quella data non si esclude che il palazzo presentasse un carattere monumentale, ma ancora ridotta negli spazi. Un edificio strutturato per fasi, in seguito a vendite di beni – come quella rilevata da chi scrive in un atto inedito del 1591 – a Marcantonio Ruggi da parte di Olimpia Faralda di una casa «suprana ut sub(scritta) 8 membri suprani p.mo cuperto aggiungi la li altro ad astrigo da sopra li membri delle case de marc'ant.o ruggi et un cellaro terraneo abascio la unita del cortiglio unita nel gruppo et levaturo la unita della funtana colla accione



1: Veduta Rocca, 1583 ca., disegno a penna (Roma, Biblioteca Angelica-Bancone Stampe VI s.56-55).



della sagliuta verso le case del G.gio.battā castellomite et coll'interno suddano verso lo largho delle case granne de esso G.marco Ant.o site dentro la città de salerno su Claudine(gradini) de Smar.a della lama, in quelli beni de detto G.gi. batta castellomite in detto cortiglio de detto G.marco Anto»<sup>2</sup>. Dall'atto si trae il dato ineccepibile che le case di «G.giò battā castellomite» corrispondono al complesso dei numeri civici 41-43, ricordato come la possibile residenza cittadina dei Sanseverino e che i Castellomata risiedevano ancora lì alla fine del secolo. Il documento ci illumina inoltre sulle acquisizioni del Ruggi attuate attraverso la proprietà dei suddetti beni situati, sia all'ultimo piano del corpo anch'esso aggettante sui Gradoni, sia negli ambienti terranei prospicienti la strada e l'incrocio dei Gradoni. Vani, quest'ultimi, di difficile identificazione, ma che in alcuni casi sono riconducibili al XIV-XV secolo, come quello al civico 36 di via Tasso, dove nell'androne è presente un loggiato di riconoscibili caratteri aragonesi, una struttura inglobata nelle volumetrie settecentesche del palazzo.

L'acquisizione delle case superiori evidenzia un ulteriore elemento quale il corpo che collega l'immobile sul versante sud, al nostro palazzo. Esso è al di sopra del supportico che sovrasta la strada configurandosi come un vero palinsesto. Qui nell'osservare l'altezza ed il prospetto si individua un passaggio voltato con un arco a sesto acuto o arco 'appuntito' dell'XI secolo, un genere di volta a spigoli vivi mediato dalla tradizione omayade, che a Salerno affiora nell'edilizia urbana dei secoli XI-XII, come documentano alcuni passaggi voltati. Su questo originario varco, si genera una successiva arcata, quattrocentesca, su cui poi verrà sovrapposto il corpo che congiunge i due immobili prima descritti, probabilmente entro i primi anni del Seicento.

Alla fine del Cinquecento l'edificio sembra configurarsi pienamente sulla strada e con il corpo aggettante sui Gradoni della Lama. Uno sviluppo verso mezzogiorno e levante che porterà il palazzo ad essere riconoscibile nella sua imponenza nella *Veduta Rocca*.



2: Mappa del Plaium Montis, 1732 (Salerno, Archivio Santa Maria delle Grazie).

## 2. Il palazzo Ruggi d'Aragona tra Sei-Settecento. I nuovi spazi abitativi

Negli ultimi anni del Seicento, il palazzo è censito nel ristretto di Santa Maria de Lama dal parroco che rimarca la presenza della grande casa con giardino di Pietro Castellomata, inclusiva verso occidente con il palazzo di Casa Ruggi e, come le case grandi, con molti appartamenti, siano degli stessi Castellomata e Ruggi [Dente 1993, II, 247].

La sacra visita rileva gli aspetti distintivi dell'edificio, ampliatisi in modo disomogeneo, con l'ingresso principale posto a nord-ovest del prospetto che affaccia sul decumano. La definizione interna degli spazi del palazzo si chiarisce, però, solo attraverso gli atti notarili della famiglia. Un inventario sconosciuto del

<sup>2</sup> Salerno, Archivio di Stato, B. 4887, ff. 706-707.

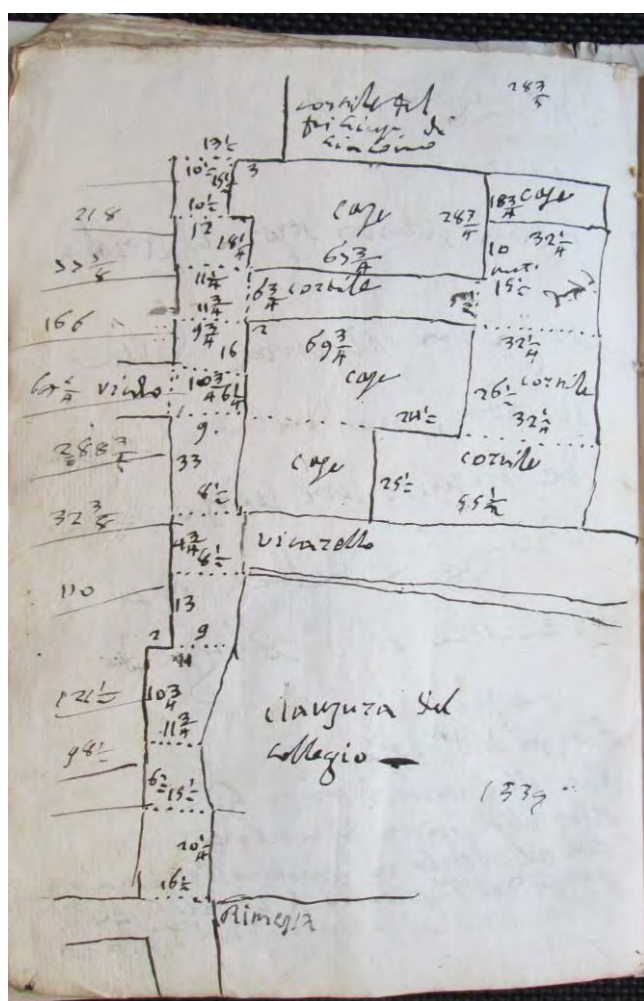
1684, redatto a seguito della morte di Francesco Ruggi documenta la proprietà dei coniugi Francesco e Delia Pinto e l'erede, il figlio Giuseppe. L'atto del notaio Perito<sup>3</sup> descrive l'edificio su due livelli, con il piano superiore, che si qualifica in due quarti, il nuovo ed il vecchio, e i giardini di recente realizzazione. Nel quarto nuovo si osserva la presenza della sala. Sul piano inferiore si colloca un altro appartamento con il forno e diverse comodità il cui ingresso avviene dalla strada principale. In questi ultimi ambienti potrebbe riconoscersi quella casa suprana acquistata nel citato atto del 1591.

Il quarto vecchio si ipotizza essere quello che, attualmente al 2° piano, presenta un lungo balcone il cui affaccio è sui Gradoni della Lama. Per quello nuovo, si evince che il Ruggi aveva venduto la metà del suo palazzo di Napoli a Francesco Maria Marra ed una parte del ricavato lo aveva impiegato nel 1670 nella costruzione del quarto nuovo. I pagamenti effettuati presso il Banco del Popolo sono pagati nel 1671 a diverse maestranze salernitane,

ma non sono annotate le specifiche<sup>4</sup>. Con questi lavori si suppone che il Ruggi abbia completato sul lato nord-ovest le opere relative alla facciata principale, monumentale, prospiciente il cortile e la scala di accesso ai piani. Facciata la cui conformazione è assegnabile a stilemi architettonici ed artistici propri della produzione borrominiana, sugli esempi romani di fine Seicento. Per quanto riguarda i giardini, oggi è possibile identificarli parzialmente, dopo i restauri degli anni '90 del Novecento.

A rendere realistico l'edificio è un carteggio della Chiesa di Santa Maria delle Grazie del 1732. Si tratta della *Planta Confinium Parvula Ecclesiae S. Bartolomei in plano montis Civitatis Salerni* realizzata dal *Regio Tavolaro* Ignazio Sessa, un'immagine che restituisce i confini dell'antica parrocchia di San Bartolomeo. Il rilievo (fig. 2) è uno spaccato del quartiere con i suoi confini, adiacenze, con una ricca legenda che documenta le direttrici viarie, i conventi, gli ospizi, i giardini, le *case palazziate* ed i ceppi familiari presenti nell'area. Casa Ruggi è raffigurata con i suoi cortili e giardini, fiancheggiata dalle rampe, presso cui è posta la chiesetta di Santa Maria de Alimundo (A).

Poco dopo il complesso viene riportato nell'apprezzo del 1754 «Salerno/ nella strada sopra li Canali/si fa la pianta della strada, che



3: Catasto Onciario, particolare con l'area di studio (Salerno, Archivio di Stato, B.4, f.15).

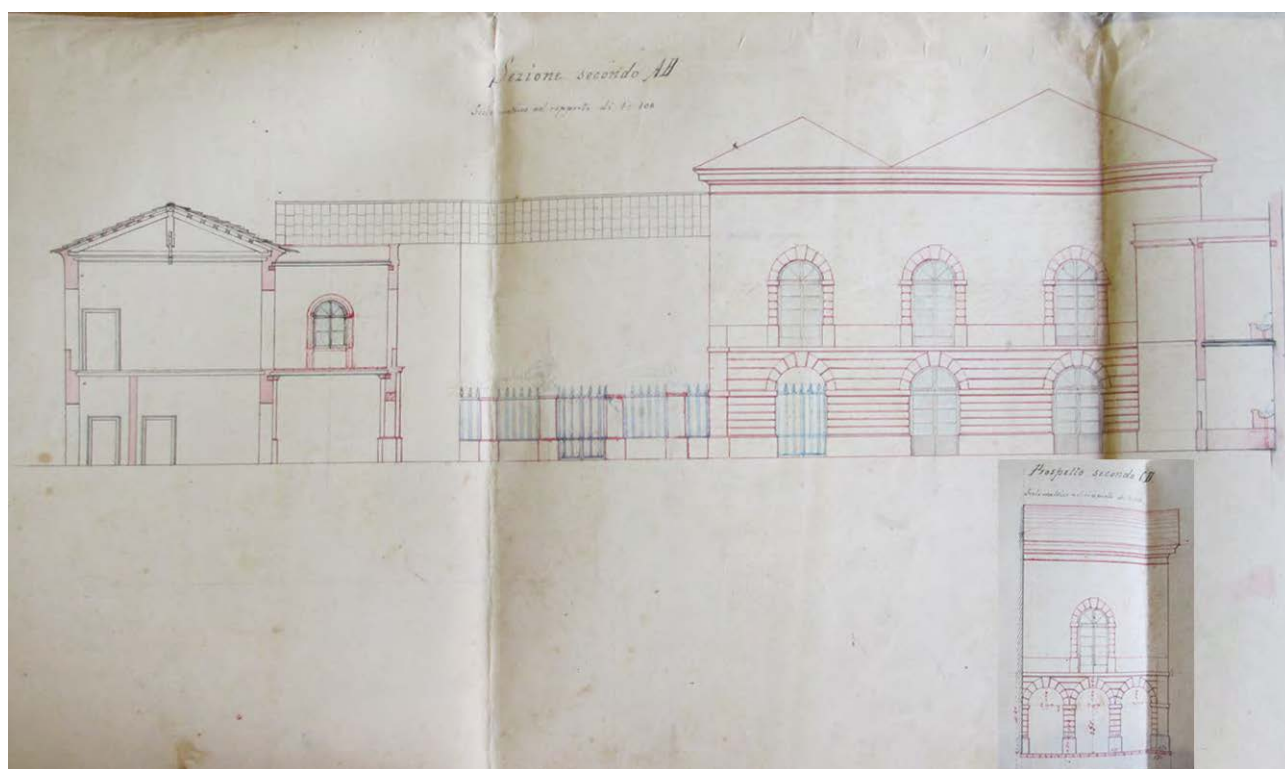
<sup>3</sup> Salerno, Archivio di Stato, B. 5057.

<sup>4</sup> Napoli, Archivio Storico Banco di Napoli, *Banco del Popolo*, Giornale di cassa, matr. 421.

dalla Rimessa dei Gesuiti v'è verso casa Ruggi, e dalle case vecchie di d.º Collegio d'è Gesuiti»<sup>5</sup>. A quella data, come emerge dalla piantina inedita del Tavolario Carlo Sessa (fig. 3) si vede bene la strada su cui prospetta l'intero complesso, costituito da blocchi di case intervallate dal cortile, e delimitata ad est dal *vicarello* denominato dei Canimorti e poi la Clausura dei Gesuiti. Ad ovest sono delimitati i confini di un «cortile del fu Giuseppe Loiacono». A settentrione sono le nuove case e i cortili, ovvero giardini. Lungo la strada principale si individua un vicolo che potrebbe trattarsi di quello dei Gradoni della Lama.

Nel primo trentennio del Settecento il palazzo è ricordato come «grande, consistente in più appartamenti superiori e molti membri inferiori» [Sinno 1957, 46]. Ma l'intero impianto si trae da un inventario del 1770, voluto da Maddalena Cavaelice, vedova del marchese Matteo Ruggi<sup>6</sup>. Qui si annota il cortile scoperto, la zona coperta e la scala con i gradini di piperno. Poi vi è la Sala che affaccia nei giardini ed è ricordata la *Galleria*, oggi riconoscibile nell'ampio locale della biblioteca della Soprintendenza ABAP. In successione sono indicati i vani come le anticamere, la stanza con alcova, la cappella con l'altare di legno policromo, due gabinetti dietro l'altare e la stanza del *Fucone*. Viene descritto il giardino con svariati alberi di agrumi e frutti, tre pergole, tre fontane con acqua perenne, due stanze sopra la prima fontana per il giardiniere ed un gallinaio, ed altre due stanze superiori sul *suppigno*.

Sul fronte di mezzogiorno risultano due appartamenti: il primo con stalla e rimessa il cui ingresso risulta dal portone di mezzogiorno. Poi un forno con magazzini, e quartino superiore; sui Gradoni risultano esserci alcune stanze oscure ed antiche. In direzione di Ponente vi sono tre appartamenti nuovi.



4: Palazzo Ruggi, prospetto e sezione (Salerno, Archivio di Stato, B.643).

<sup>5</sup> Salerno, Archivio di Stato, Catasto onciario, B. 4, f. 15.

<sup>6</sup> Salerno, Archivio di Stato, Fondo Archivi Privati, B. 72, f. lo 7.





5: Fontana nel giardino di Palazzo Ruggi. Anonimo, olio su tela, primi decenni del XIX secolo.

La rilevazione del sito del 1770 si pone come presupposto per la ristrutturazione del palazzo ad opera e per conto della vedova Cavaselicce. I lavori approntati nel 1773 dal tavolario Carlo Sessa si protrarranno fino al 1780 [Braca, 2011, 81-83].

Dalla perizia si rileva l'ammodernamento in stile sul prospetto principale con le colonne rialzate ai lati del portone, con base e capitelli. Poi la facciata interna e l'ampio scalone arricchito di balconi sulle tese di ogni piano<sup>7</sup>. Dai lavori si evince la volontà di ammodernare in stile secondo forme e modelli che svolgono in quegli anni, quali le novità vanvitelliane viste a Napoli e in aree limitrofe come in alcune ville vesuviane.

Per la fontana nel cortile di ingresso si adotta un gusto rococò come avvalorano gli ornamenti in cocciole, tonninole, carnammole e pietra crespa di Sarno.

Qui nella magnificenza dell'ingresso monumentale, i Ruggi d'Aragona, qualificano l'area arricchitasi di nuove famiglie e da una rinnovata edilizia architettonica.

### 3. Il palazzo Ruggi d'Aragona tra Ottocento e Novecento: trasformazioni e variazioni d'uso

Nel 1870 si diede corso alle volontà ultime di Giovanni Ruggi d'Aragona che donava alla Municipalità di Salerno il patrimonio immobiliare tutto, compreso il nostro palazzo.

L'edificio vista la notevole spazialità di cui usufruiva, negli ultimi decenni, ha subito

imponenti trasformazioni al fine di riadattarlo a Scuole Magistrali maschili e femminili favorendo l'istruzione pubblica in città<sup>8</sup>. Nel 1869 il Comune di Salerno vi pone la Regia Scuola Normale femminile con convitto provinciale; nel 1879 si insedia anche l'asilo infantile<sup>9</sup>. In questi anni l'Ufficio Tecnico Comunale predispone i primi lavori di adeguamento sul piano nobile con demolizioni di pareti, pilastri, volte; i lavori periziati, in un inedito carteggio consultato dalla scrivente, prevedono la costruzione di nuove scale interne, di un parlatorio, di un dormitorio grande, di una stanza per l'asilo infantile ed una stanza della ginnastica. Vengono interessati gli spazi della vecchia cucina, l'alcova, la cappella, le stanze vicino al giardino, ove verrà sistemata un'area a loggiato per l'asilo infantile.

<sup>7</sup> Salerno, Archivio di Stato, B. 5398, ff. 250 e segg.

<sup>8</sup> Salerno, Archivio di Stato, Prefettura, B. 7, f.lo 3.

<sup>9</sup> Salerno, Archivio di Stato, B. 366, f.lo 1.

Nel 1893 l'Amministrazione Provinciale delibera nuovi lavori; il progetto, anch'esso restituito in uno sconosciuto fascicolo rilevato da chi scrive, è del 28 luglio<sup>10</sup>. L'idea è quella di elevare nuove costruzioni sulle terrazze a settentrione del terzo piano per mezzo di convenzionali muri divisorii. Si ipotizzano inoltre nuove costruzioni nel lato occidentale del giardino dove esisteva una fontana poi abolita. Qui si progetta un portico a cinque vani per ottenere delle stanze che vengano poste in comunicazione con altre già adibite a scuola. Interventi evidentemente realizzati che procurano l'attuale restrizione degli spazi dei vecchi giardini seicenteschi.

Inoltre, sempre al secondo piano, si predispone un terrazzo adibito a palestra ginnica; la sezione scoperta di questo terrazzo, chiusa dalla parte del giardino, con una ringhiera di ferro nel vano, che dalla parte coperta mette nel giardino stesso, è visibile nel disegno di progetto, qui presentato con il prospetto laterale C-D. I lavori proseguiranno con delle varianti nel primo decennio del Novecento, con l'interessamento degli spazi del terzo piano, originariamente gli ammezzati, ampliati e collegati all'interno con nuove rampe di scale.

Nel 1924 il palazzo passa in enfiteusi perenne alla Provincia di Salerno che garantendo l'uso scolastico dell'edificio favorirà ulteriori e radicali trasformazioni, di cui al momento non vi è documentazione.

L'attuale configurazione di Palazzo Ruggi è frutto di lavori di restauro effettuati negli anni '90 del Novecento ad opera dell'allora Soprintendenza B.A.A.A.S di Salerno e Avellino.

## Conclusioni

Lo studio ha posto l'attenzione su un edificio storico e sul suo contesto urbano che nei suoi inalterati caratteri riesce ancora a restituire significativi frammenti di un sedimentato tessuto identitario della città e della sua storia materiale. Esso ha dato occasione, attraverso la ricerca documentaria, di ridelineare i caratteri architettonici, urbanistici ed artistici di un contesto territoriale che si presenta oggi come un enorme palinsesto da analizzare a fondo. Le evidenti ricadute transitano nel nome di una rivitalizzata cultura cittadina in grado di poter rintracciare le relazioni e i collegamenti con la storia europea e mediterranea.

## Bibliografia

- BALDUCCI, A. (1959). *L'Archivio Diocesano di Salerno: cenni sull'archivio del capitolo metropolitano*, Salerno, Società Salernitana di Storia Patria.
- BIGNARDI, M. (1990). *La città di Masuccio*, in «Bollettino Storico di Salerno e Principato Citra», 8, n. 1, pp. 35-43.
- CAPASSO, B. (1909). *Racconti di storia napoletana*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», XXXIV, pp. 109-111.
- CARAFÀ, R. (2014) *Imago Urbis: il Plaium montis a Salerno*, in *Città mediterranee in trasformazione. Identità e Immagine del Paesaggio Urbano tra Sette e Ottocento* (VI Convegno Internazionale di Studi di Iconografia Urbana), Napoli, Edizioni Scientifiche Napoletane, pp. 731-742.
- CARUCCI, C. (1934). *Codice Diplomatico Salernitano del sec. XIII*, III, Subiaco, Tipografia dei Monasteri.
- CARUCCI, C. (1949). *Codice Diplomatico Salernitano del sec. XIV*, Subiaco, Tipografia dei Monasteri.
- DELOGU, P. (1977). *Mito di una città meridionale*, Napoli, Liguori Editori.
- DENTE, D. (1993). *Salerno nel Seicento. Nell'interno di una città*, Salerno, Edisud, vol. II.
- DE FREDE, C. (1951). *Roberto Sanseverino principe di Salerno*, in «RSS», a. XII, nn. 1-4, pp. 3-36.
- Fra Napoli e Salerno nel '600. La Quadreria Ruggi d'Aragona nel Museo Diocesano di Salerno* (2011), a cura di A. Braca, Salerno, Opera Edizioni.
- GOFFREDI, M.R. (2002). *I Guardati di Salerno tra Quattrocento e Cinquecento*, in «RSS», n. 38, pp. 37-64.
- Le dimore signorili nel Regno di Napoli: l'età spagnola* (2014), a cura di A. Musi, Milano, Centro Servizi d'Ateneo S.r.l.

<sup>10</sup> Salerno, Archivio di Stato, B. 643.



ROSA CARAFA

NATELLA, P. (2011). *I Ruggi d'Aragona di Salerno. Contributo ad una città in formazione* in *Fra Napoli e Salerno nel '600. La Quadreria Ruggi d'Aragona nel Museo Diocesano di Salerno*, a cura di A. Braca, Salerno, Opera Edizioni, pp. 51-77.

RICCIARDI, R.A. (1895). *Le scritture feudali del sec. XVI riguardanti l'università e i cittadini di S. Severino già conservate nell'Archivio del principe di Salerno con poche notizie intorno all'Archivio medesimo*, in «Archivio Storico Gentilizio del Napolitano», I, p.107, n. 2.

RUGGI D'ARAGONA, R. (2016). *I Ruggi d'Aragona di Salerno*, Bracigliano, D&P Editori.

SINNO, A. (1957). *La Fiera di Salerno*, in «RSS», a. XVIII, nn.1-4, pp.1-60.

TROTTA, P. (2008). *Salerno nella seconda metà del Cinquecento. Storia civile e religiosa*, Edisud, Salerno.

#### **Fonti archivistiche**

Napoli, Archivio Storico Banco di Napoli, Banco del Popolo, Giornale di cassa, matr. 421.

Salerno, Archivio di Stato, Fondo Archivi Privati, B. 72, f.lo 7; B. 366, f.lo 1; B. 643B. 4887; B. 5057; B. 5398; Catasto onciario, B. 4; Prefettura, B. 7, f.lo 3

Salerno, Biblioteca Provinciale, ms. n.19, Famiglie Nobili delli tre Seggi della città di Salerno-Famiglia Ruggi.

## *Reconstructing the disappeared 'heart' of Madrid: the convent of San Felipe El Real as urban setting for political, commercial and cultural life during Modern Age*

**MARGARITA ANA VÁZQUEZ MANASSERO**

Universidad Autónoma de Madrid

### **Abstract**

*San Felipe El Real convent was one of the most important epicenters of the political and cultural life in Madrid from its founding in 1544 until its demolition in 1841. Located at the 'heart' of the city, San Felipe had not only the church and convent, but also adjacent spaces such as the bleachers and the so-called 'covachuelas' (small shops attached to the church walls) that turned this architectural complex into an open space for the city. This paper aims to reconstruct this disappeared 'heart' of Madrid through documentary, textual and iconographic sources from 1598 until 1718.*

### **Keywords**

San Felipe El Real, Madrid, urban tissue.

### **Introduction**

Gil González Dávila's *Teatro de las Grandezas de la Villa de Madrid* (1623) chronicle emphasized that San Felipe El Real convent in Madrid was «the very first and Primate of all the Holy buildings in the city. It is at the very heart of the *Villa*, and for this it is the most frequented» [González Dávila 1623, 243]. The relevance that San Felipe acquired between the 16<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries was not as much due to the artistic treasures that it guarded inside or to the monastic life that developed within the walls of the convent, but to the adjacent spaces and its immediate urban environment. Two factors were key to enhance these spaces. First, its strategic location in Madrid's framework. The convent, founded by King Philip II of Spain in 1544, was placed next to the *Puerta del Sol* at the crossroads of the political axis of the city, which along the *Calle Mayor* led to the Royal Palace, and the *Plaza Mayor* commercial axis (fig. 1).

Second, San Felipe convent became one of the most visited places in Madrid because of its particular architectural morphology, which not only had the church, the convent and the cloister, but also a series of adjacent spaces that made it a monastic building open to the city: two large bleachers around the main and the lateral façade of the church, as well as a variable number of small shops attached to its walls – known as *covachuelas* or small caves – that the monks rented to merchants and booksellers. This way, San Felipe's commercial area, attracted all sorts of people, and became the most famous 'mentidero' in Madrid, that is, it was «the place where idle people meet for conversation», where fables and lies were usually told [Diccionario de Autoridades 1734, 545]. It is not surprising that the best writers of the Spanish Golden Age, such as Lope de Vega, Miguel de Cervantes or Francisco de Quevedo often visited this 'mentidero' and dedicated some of its verses to it.



1: Detail of the political axis in Madrid which linked Puerta de Alcalá door (indicated in green), Puerta del Sol, Calle Mayor street, San Felipe El Real convent (indicated in orange) and the Royal Palace (indicated in yellow), in Pedro Teixeira (1656). *Topographia de la Villa de Madrid*, Antwerp, Cura et solitudine Ioannis et Iacobi van Veerle.

Unfortunately, San Felipe convent and its surroundings were completely demolished in 1841, and today there is no trace of what it represented in Madrid's urban palimpsest for almost three centuries. This paper aims to reconstruct the disappeared 'heart' of Madrid, focusing on the reconstruction of the vibrant and changing political, commercial and cultural activity that developed in San Felipe's close urban environment, especially its bleachers and *covachuelas*, whilst getting aside the history of the monastery and its architectural complex, which have already been studied elsewhere [Amador de los Ríos 1862, 431-432, Mediavilla, 1988, Mediavilla 2007]. Thus, some significant fragments of Madrid's 'heart' urban history will be recovered through the study of different kinds of documentary, textual and visual sources, such as historical and celebrative accounts or the convent's *Consultation Books*.

### 1. San Felipe El Real as urban scenography of power

San Felipe El Real convent and, especially, its bleachers where a significant enclave on the *via triumphalis* in Madrid. Since in 1561 Philip II decreed that Madrid was the permanent capital of the Kingdoms of the Spanish Monarchy, the city underwent successive urban changes in order to project an image of magnificence that corresponded to the seat of power of a king whose domains extended on both sides of the Atlantic [Alvar Ezquerro 2000]. Thus, the city, its streets and buildings should reflect the ideal of the royal majesty, which must not be only limited to the Royal Palace, known as the *Alcázar*.

Accordingly, an urban ceremonial route was established for those illustrious personalities who came to the *Villa* and Court. This political axis linked the *Puerta de Alcalá* city door with the *Alcázar* and had as outstanding intermediate stages the *Carrera de San Jerónimo* street, the *Puerta del Sol* place, the *Calle Mayor* street and San Felipe's bleachers, among others. Many ephemeral decorations and triumphal arches, conceived for each celebrative occasion, were displayed at these points.

Particularly interesting in this regard are the ephemeral decorations that were placed in the city on the occasion of the arrival at the Court of two queens: Margaret of Austria, Philip III's wife, who came in Madrid in 1599 and Mariana of Austria, Philip IV's second wife, who arrived in the capital in 1649. On both events the chronicles give detailed account of each triumphal entry. It is interesting to analyze here the scenography that was located in San Felipe's bleachers.

The entry of Margaret of Austria in Madrid took place on October 24, 1599. The Queen's route began at the *Puerta de Alcalá* towards the *Carrera de San Jerónimo*, where two triumphal arches were displayed. Then, it continued through the *Puerta del Sol* and the *Calle Mayor*. At San Felipe's bleachers a grandiose architectural and sculptural ephemeral decoration was arranged: the main marble sculpture of the group represented an 8-metre-high Allegory of Spain, wearing a sallet, while holding a spear with one hand, and the Royal Arms of Spain, with the other hand. Several figures representing the King's several kingdoms were placed on each side of this main sculpture: Castile and Leon, Aragon-Portugal, Navarre, Granada, Toledo, Valencia, Galicia, Seville, Cordoba, Murcia and Jaén [Tovar Martín 1988, 401].

Fifty years later, Queen Mariana of Austria, Philip IV's second wife, made her triumphal entry into Madrid and followed a similar route to her predecessor. For such an event, the city was again adorned with splendid ephemeral decorations. Four magnificent triumphal arches were arranged, each one representing one of the four parts of world, which were associated, in turn, with one of the four elements: at the so-called *Prado*, a representation of Europe was associated with the Air; at *Carrera de San Jerónimo*, Asia linked to the Earth; Africa and the Fire were represented at *Puerta del Sol*, and, finally, next to the Church of Santa María – in front of the *Alcázar* – America and Water were represented. In addition to these four triumphal arches, other grandiose decorations were erected along the Queen's ceremonial route, among which it is worth highlighting the architectural and sculptural group located at San Felipe's bleachers devoted to the Genealogy of the Kings of Castile and the Emperors of Germany. As described in an account of the celebration, the decoration consisted of a Doric architecture portico, made up of 44 lapis lazuli columns; the portico's dimensions were approximately over 50 meters long, 8 meters wide and 5 meters high. A royal throne presided by a golden crown was placed in the portico's central niche, and the sculptures of King Philip IV and Queen Mariana of Austria were placed on either side of the throne; the account of the celebration extolled the faithfulness of the two portraits to the point that the dresses were identical to those worn by the monarchs that day. From the central niche, the decorative program was completed with eight niches on each side, presided over by their corresponding golden bulk sculpture: on one side, the sculptures represented the genealogy of the German Habsburgs (that is, Mariana's ascendants) and, on the other, the genealogy of the Spanish Habsburgs (Philip IV's ancestors). Some paintings showing the main historical deeds of each of those 16 members of the Habsburg dynasty were located in the portico's in-between column spaces [Noticia del recibimiento i entrada 1650].

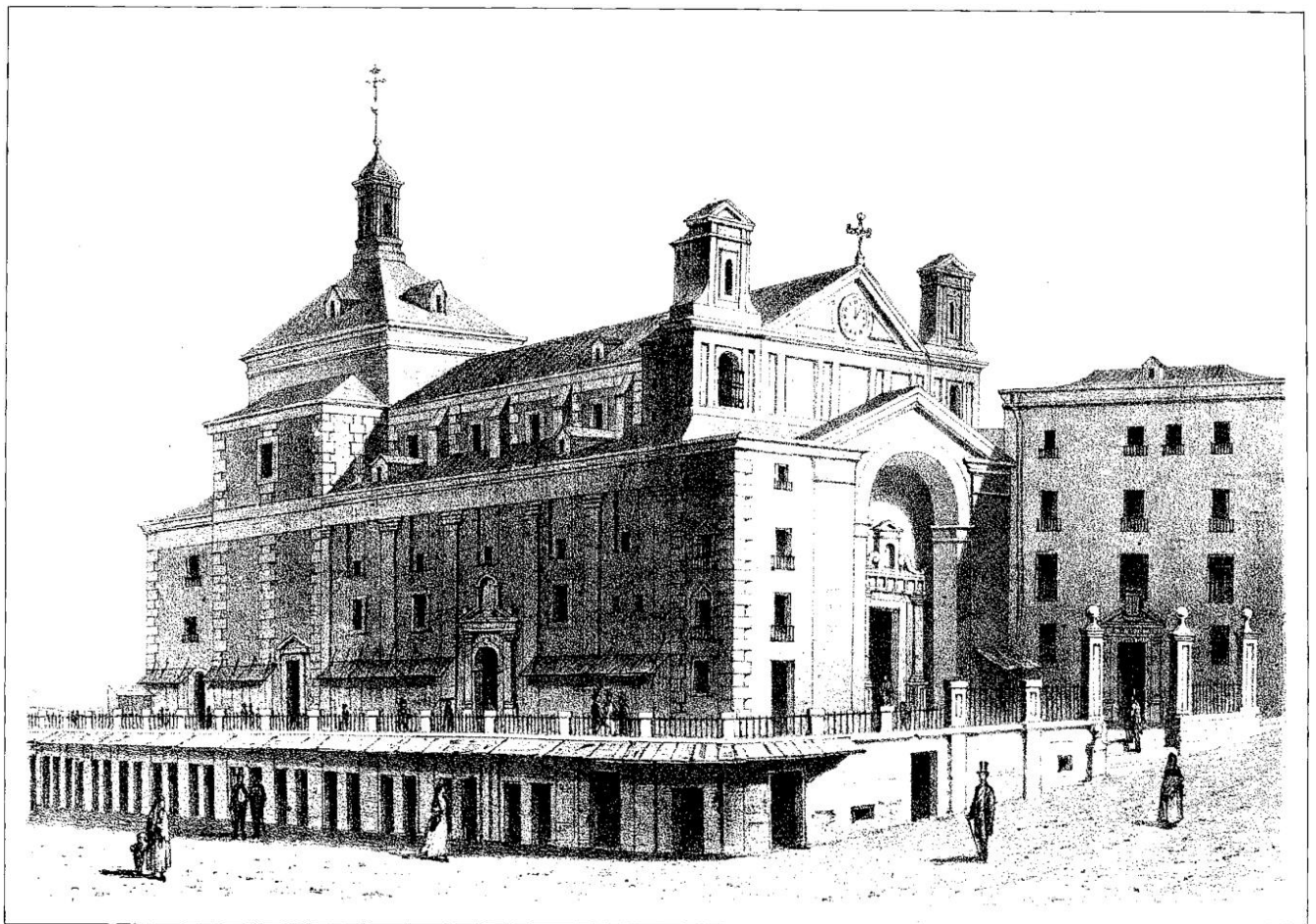
It is interesting to point out that this magnificent decorative program displayed at San Felipe's bleachers in 1649 had deep significance and was full of symbolic references to the Habsburg Dynasty that already had a long-standing tradition. In this regard, the choice of Doric order was not by chance: since Antiquity the Doric was associated with masculine proportions and fortress values. The Spanish sovereigns instrumentalized the use of Doric order by associating it with the kings of their dynasty. Philip II used Doric order with these connotations in the Monastery of San Lorenzo de El Escorial, but also in ephemeral

MARGARITA ANA VÁZQUEZ MANASSERO

decorations such as the triumphal arch that was devoted to the king himself and erected on *Calle Mayor* in 1570, on the occasion of the Queen's Ana of Austria arrival in Madrid [López de Hoyos 2007, 197]. All the above underlines the symbolic relevance of the genealogy of King Philip IV and Queen Mariana of Austria and its close relationship to the importance of the urban space of exhibition: San Felipe's bleachers.

Further, the proximity of San Felipe to the *Alcázar* turned this monastery into a space often visited by the royal family, the nobility and the courtiers, and in its urban environment, there were some of the palaces of the great lords of the time. Not by chance, it was next to San Felipe, on the *Calle Mayor*, where one of the greatest scandals of Philip IV's court took place: on August 21, 1622, don Juan de Tassis y Peralta, count of Villamediana, was killed there at the hands of a muffled man, while travelling in a horse-drawn carriage accompanied by don Luis Méndez de Haro.

The event caused rivers of ink to flow at the Court and the city's 'mentideros'. In the 19th century, this famous episode, full of romantic overtones, was represented by the painter Manuel Castellano in the homonymous canvas «The Death of the count of Villamediana». The most interesting thing on this painting is the urban scenario depicted at the background: San Felipe El Real. Castellano painted the canvas in 1868, the convent had already been demolished, yet the artist took care to reproduce its architecture as faithfully as



2: José Cebrián (based on José de Avrial's drawing), *San Felipe El Real Convent*, lithography included in José Amador de los Ríos (1863). *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, vol. 3, Madrid.



possible, based on the lithography carried out by José Cebrián in the first decades of the 19th century (fig. 2). In turn, the lithography took inspiration from a previous drawing by José María Avrial [Díez García 1988]. Thus, these three visual documents – Avrial's drawing, Cebrián's lithography and, finally, Castellano's canvas – reproduce San Felipe's urban environment, church and bleachers morphology at the twilight of its history. Moreover, the famous bleachers are clearly visible on Castellano's painting, where a crowd of people gathered amid the confusions about the count of Villamediana's murder.

## 2. Merchants, artists and backbiters around San Felipe El Real.

San Felipe's bleachers were not only a relevant urban enclave in terms of stating of power, but also an important commercial center in Madrid, as the booksellers and printers were one of the most significant groups that settled there.

As a consequence, San Felipe's bleachers and *covachuelas* became a place that was usually visited and immortalized by Spanish Golden Age writers and, even, the scene of an open literary war. For instance, the *Expostulatio Spongiae a Petro Turriano Ramila pro Lupo a Vega Carpio* was published in 1618. The document, signed by a certain Julio Columbario, had the purpose to respond to the bitter criticism libel towards Lope de Vega made by some

Aristotelian preceptists the year before and entitled *Spongia*.

The *Expostulatio* was followed by an interesting narration titled *Oneiropaegnion sive iocus*, where the author's reverie moves to San Felipe's bleachers, while observing crowds of people entering a spacious bookshop [Columbario 1618, ff. 45r-v.]. Upon accessing it, the author encountered a group of silent and thoughtful doctors, among whom he describes a bald man with a bulky face who has been identified with the writer Cristóbal Suárez de Figueroa. The choice of San Felipe's bleachers and one of its bookshops as the setting for the story was not accidental. There, the important French bookseller Jerónimo de Courbes had his shop and that bookshop had been identified as the gathering center of Lope de Vega's literary enemies, whose leaders were the aforementioned Cristóbal Suárez de Figueroa and Pedro de Torres Rámila, promoters of the referred libel *Spongia* [Entrambasaguas 1967, 553].

At San Felipe's bleachers many other booksellers held their shops. For instance, Miguel Martínez's shop was a place where writers usually met to murmur [Entrambasaguas 1967, 382]. It is worth mentioning that some significant books published during the first decades of the 17<sup>th</sup> century were sold at the bleachers, as stated in their respective front covers: for instance, the *Tercera Parte de las Comedias de Lope de Vega, y otros Avtores* (fig. 3), printed at the expense of Miguel Martínez himself (1613), where sold at San Felipe, as well as the *Refranes o Proverbios en Romance* (1617) by Hernán



3: Lope de Vega Carpio (1613). *Tercera parte de las Comedias de Lope de Vega, y otros avtores, con sus loas, y entremeses las quales Comedias van en la segunda oja* (front cover), Madrid, En casa de Miguel Serrano de Vargas. Vendese en la calle mayor, en las gradas de San Felipe.

Núñez or the *Primera y segunda parte del Estilo y Metodo de escriuir cartas missivas* (1620) by Juan Vicente.

Other sort of sources inform about other booksellers and their shops that were also located at the surroundings of San Felipe, among which we can cite Pedro de Torres (documented between 1602-1610), Francisco Serrano (documented until 1680) [Agulló y Cobo 1968, 1, 11] or the best-known Antonio Mancelli, who was the bookseller, printmaker and author of the first topographical map of Madrid, dated around 1623 [Pérez Pastor 1907, 158-160; Matilla Tascón 1980].

However, many other merchants, such as painters, iron or cloth sellers settled around San Felipe, beyond booksellers. It is worth mentioning a certain cloth seller, called Cuéllar<sup>1</sup>, who in 1598 asked permission to the convent's friars to have one of the pillars inside the church to place there an altarpiece. As for the painters, some important court artists, such as Patricio Cajés and his son, Eugenio, or Francisco López, obviously frequented the convent because they were commissioned to carry out their main altarpiece<sup>2</sup>. The awareness of the privileged location of San Felipe and the crowd that usually met there surely encouraged other painters to use the convent and its urban environment as an exhibition place for their new works. For instance, Juan de Jáuregui hung his «San José with the Child Jesus asleep» in the cloister of San Felipe during the Corpus celebrations [Portús 1999, 118] and an equestrian portrait of King Philip IV by Diego Velázquez «was located on the *Calle Mayor*, in front of San Felipe, which caused the admiration of the entire Court, for emulating nature and raising envy for his Art» [Palomino 2008, 26]. Other less famous painters of the time such as Andrés de la Torre had a 'public shop' in front of San Felipe's bleachers, where the painter José de Sancha also worked at least in 1667 [Agulló y Cobo 1994, 110-111].

It is difficult to precisely determine when this commercial nucleus began to establish around San Felipe, where booksellers would become one of the most significant groups. An early documentary evidence attesting the commercial activity in the small shops attached to the convent dates back to August 20, 1598, when the monks approved that the owners of some drawers – surely to sell books – move their merchandise from the *Alcázar* courtyard to San Felipe's bleachers and settle their drawers attached to the convent wall<sup>3</sup>. Throughout the 17<sup>th</sup> century there was a gradual but constant proliferation of small shops and *covachuelas*, which the monks rented for an annual price and for a period quantified in lives. According to this usufruct conditions, a permission was given in 1600 to two officers - called Barreras - to build at their expense one of these *covachuelas*, under the main door of the church. Although currently nothing remains of San Felipe, it is likely that the morphology of those small stores attached to the convent walls resembles the book establishments that nowadays still remain open in the nearby parish of San Ginés in Madrid: they are small shops made up of wooden shelves and drawers, under a tile-roofing, attached to the exterior walls of the main building (fig. 4 and 5). The convent's Consultation Books (*Libros de consulta*) do not provide an estimate number of the shops and 'covachuelas' that existed at any given time. In this regard, we have found some interesting information from a manuscript entitled *Libro de los nombres y calles de Madrid sobre que se paga incómodas y tercias partes*, dated around 1658, in which the houses of the city, their owners and their economic value are recorded.

---

<sup>1</sup> Madrid, Archivo Histórico Nacional, Clero, Libro 6842, f. 26r.

<sup>2</sup> Madrid, Archivo Histórico Nacional, Clero, Libro 6842, f. 58r.

<sup>3</sup> Madrid, Archivo Histórico Nacional, Clero, Libro 6842, f. 29 r.



4: Current aspect of San Ginés parish at Calle Arenal street (next to Calle Mayor street) in Madrid. Let's note some small bookshops attached to the main building (left bottom corner of the picture) that still remain today and are probably similar to those of San Felipe El Real convent during Modern Age (Picture by the author).

5: Small bookshops at San Ginés parish in Madrid at the time they are closed, which show their building under a tile-roofing; the inside is made up of wooden shelves (Picture by the author).

According to this manuscript, in the street behind the convent, three houses were appraised – one, belonging to a certain «Gaspar chuman Mercader» – and also «Six stores that the Monastery has behind the main altar, and are incorporated to the complex» which had a total value of 107 ducats<sup>4</sup>. Although the total value of the six stores amounted to 107 ducats, a breakdown of the appraisal of each of them - 12, 10, 9, 6, 30 and 40 ducats, respectively - is included in the margin of the manuscript, which provide evidence for inferring that the dimensions and characteristics of each shop should be different.

As previously stated, San Felipe became around 1600 the most known 'mentidero' of Madrid and of the entire Kingdom, in parallel to this commercial activity. That means San Felipe was the place where political information and courtly rumors constantly circulated. Not surprisingly, the convent was in the vicinity of the post office where all the news of the Empire arrived and close to the Royal Palace. At first, the soldiers met at San Felipe's bleachers 'mentidero', but gradually, the blind people who reported events and songs and all kinds of curious citizens converged there and gave rise to an incipient «popular public opinion», eminently urban [Castro Isabeta 2010]. Many preserved literary sources attest about this important social feature of the city. It is worth mentioning that Cristóbal Suárez de Figueroa, the aforementioned Lope de Vega's enemy, wrote the following, when commenting on the so-called 'Maldicientes' (backbiters): «The vice of speaking evil one another, although it is very ancient among all nations, seems to have taken deeper roots in Spain. Here most people in order to acquire and demonstrate a learned opinion, bite and condemn other's virtue and letters. Witness to this truth could be particularly in Madrid, a certain place in front of San Felipe, where in various competitions and meetings, it is only about subordinating the most ignorant, to the most scientific» [Suárez de Figueroa 1615, 300].

## Conclusion

On September 4, 1718, a terrible fire broke out in San Felipe convent, while the liturgical services were taking place on the occasion of the feast of Our Lady of the Consolation. At 6 in the afternoon one of the chandeliers that illuminated the main altar of the church set fire causing «ruin in the building, altarpieces, chairs, organs, silver, paintings or ornaments, and precious jewels»<sup>5</sup>. The tragic episode did not yet signify the end of the convent or of the commercial activity of the adjacent shops where the book trade continued during the whole 18<sup>th</sup> century [Sánchez Espinosa 2011]. However, the subsequent reform and reconstruction of the complex was going to change the physiognomy of one of the most emblematic spaces in the city of Madrid during the 17<sup>th</sup> century, until its final disappearance in the 19<sup>th</sup> century. Despite the fact that today nothing of the San Felipe convent is left, nor of its bleachers, nor of its *covachuelas*, nor of its people, the information and documental findings analyzed in this study reveals that San Felipe's environment was an essential urban space to understand the Madrid's political, commercial and cultural life especially during the 17<sup>th</sup> century. This paper contributes to recover the important social urban role of the ephemeral constructions built around the convent, the main actors who frequented the place and the books and images that were sold, read, exhibited and also criticized there. All these factors made San Felipe to become one of the most relevant urban spaces in the capital of the Spanish Monarchy, where and incipient «popular public opinion» was born.

---

<sup>4</sup> «Seis tiendas que el Monesterio tiene detras del altar mayor que p[ar]te dellas estan yncorporadas en el conuento que tienen diferentes tasas y todas llegan Astar tass.das Por mayor en 107 duº». Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 5918, f. 134r.

<sup>5</sup> Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 17660, ff. 260r.-v.



## Bibliography

- Noticia del recibimiento i entrada de la Reyna nvestra Señora doña Maria-Ana de Avstria en la mvy noble i leal coronada Villa de Madrid* (1650). La Coruña, Tipografía de la Casa de la Misericordia.
- Diccionario de Autoridades*, 1734, tomo IV, Madrid, Imprenta de la Real Academia Española.
- AGULLÓ Y COBO, M. (1968). *Noticias de impresores y libreros madrileños de los siglos XVI y XVII (Continuación)*, in «Anales del Instituto de Estudios Madrileños», n. 3 (separata), pp. 1-36.
- AGULLÓ Y COBO, M. (1994). *Documentos para la Historia de la Pintura Española*, vol. 1, Madrid, Museo del Prado.
- ALVAR EZQUERRA, A. (2000). *Los traslados de corte y el Madrid de los Austrias (1561 y 1601-1606)*, in *El Madrid de Velázquez y Calderón. Villa y Corte en el siglo XVII*, vol. 1, eds. M. Morán y B. J. García, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, pp.41-60.
- AMADOR DE LOS RÍOS, J. (1862). *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, tomo II, Madrid, Establecimiento Tipográfico M. López de la Hoya.
- CASTRO IBASETA, F. J. (2010). *Mentidero de Madrid: la corte como comedia*, in *Opinión pública y espacio urbano en la Edad Moderna*, dirs. A. Castillo Gómez y J. S. Amelang, Gijón, Trea, pp. 43-58.
- COLUMBARIO, J. (1618). *Expostvlatio Spongiae a Petro Tvrriano Ramila Nvper Evvlgatæ. Pro Lvpo a Vega Carpio, Poetarvm Hispaniæ Principe. Avctore Ivlio Colvmbario B. M. D. L. P. Item Oneiropaegnion, et Varia Illvstrivm Virorvm Poemata. In Lavdem Eivsdem Lvpi Av Vega V. C. Tricassibvs Svmpitibvs Petri Chevillot*, Troyes, Pedro Chevillot.
- DÍEZ GARCÍA, J. L. (1988). «*La muerte del Conde de Villamediana*», de Manuel Castellano (1826-1880) y sus dibujos preparatorios, in «Boletín del Museo del Prado», n. IX, pp. 96-109.
- ENTRAMBASGUAS, J. de (1967). *Una guerra literaria del Siglo de Oro. Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos*, in *Estudios sobre Lope de Vega*, tomo I, J. de Entrambasaguas, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 63-580.
- GONZÁLEZ DÁVILA, G. (1623). *Teatro de las Grandezas de la Villa de Madrid*, Madrid, Por Thomas Iunti.
- LÓPEZ DE HOYOS, J. (2007). *La Relación de la entrada triunfal de Ana de Austria en Madrid de Juan López de Hoyos. Estudios, edición crítica y notas*, Madrid, Universidad Complutense.
- MATILLA TASCÓN, A. (1980). *Autor y fecha del plano más antiguo de Madrid: la incógnita resulta*, in «Anales del Instituto de Estudios Madrileños», n. 17, pp. 103-107.
- MEDIAVILLA, B. (1998). *Convento de San Felipe el Real de Madrid*, in *Conventos agustinos. X Congreso internacional de historia de la orden de San Agustín. Actas del congreso*, vol. 1, ed. R. Lazcano González, Rome, Institutum Historicum Augustinianum, pp. 293-337.
- MEDIAVILLA, B. (2017). *El Convento de San Felipe el Real de Madrid*, Madrid, Editorial Agustiniana.
- Diccionario de Autoridades*, 1734, tomo IV, Madrid, Imprenta de la Real Academia Española.
- PALOMINO, A. (2008). *Vida de don Diego Velázquez de Silva. Introducción, edición y notas de Miguel Morán Turina*, Madrid, Akal.
- PÉREZ PASTOR, C. (1907). *Bibliografía madrileña ó descripción de las obras impresas en Madrid. Parte tercera (1621 al 1625)*, Madrid, Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos».
- PORTÚS, J. (1999). *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Madrid, Nerea.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, C. (1615). *Plaza vniversal de todas ciencias y artes. Parte tradvcida de Toscano, y parte compuesta por el Doctor Christoval Suarez de Figueroa*, Madrid, Por Luis Sánchez.
- SÁNCHEZ ESPINOSA, G. (2011). *Los puestos de libros de las gradas de San Felipe de Madrid en el siglo XVIII*, in «Goya», n. 335, pp. 142-
- TOVAR MARTÍN, V. (1988). *La entrada triunfal en Madrid de doña Margarita de Austria*, in «Archivo Español de Arte», n. 244, pp. 385-404.

## Archival sources

- Madrid, Archivo Histórico Nacional, Clero, Libro 6842.
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 5918, f. 134r.
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 17660, ff. 255-263r.





## *Diachronic genesis of multicultural spaces surrounding ancient sceneries: San Francisco's Convent in Évora and Jesus's Monastery in Setúbal*

**MARIA DO CÉU TERENO\*, MARIA FILOMENA MONTEIRO\*\*, MANUELA MARIA TOMÉ\*\*\***

\*Universidade de Évora

\*\*Câmara Municipal de Évora

\*\*\*Independent Researcher, Setúbal

### **Abstract**

*The religious houses that were established in the vicinity of existing cities, have become centers of development in these places. In 1834 a new law extinguished religious orders in Portugal and the respective patrimonial structures were left empty with large indoor and outdoor spaces that were re-functionalized. A diachronic analysis of the appropriation by the population of the areas surrounding the S. Francisco's Convent in Évora, and the Jesus's Monastery in Setúbal will be carried out.*

### **Keywords**

*Urban form, Social use of space, Urban cartography, Iconography.*

### **Introduction**

In Portugal, the cities of Évora and Setúbal, with very remote origins, went through several changes in the course of their history.

The human being has always had the need to establish a connection with the divine, and this was mostly materialized through the creation of places of worship erected to the deities that these people have venerated.

The existence of these buildings (temples, marks or reference points of religious genesis) is now considered as a dynamic and polarizing reference for urban growth during the successive periods of human occupation.

In Évora and Setúbal these marks were translated, for instance, into the maintenance of religious, decision-making and civic centres associated with each other and occupying over the centuries the same contiguous spaces.

The foundation of these religious houses allowed the creation of social spaces in front of their churches, used by the population under various appropriations influenced by the life of the convents and by the socio-political management effected.

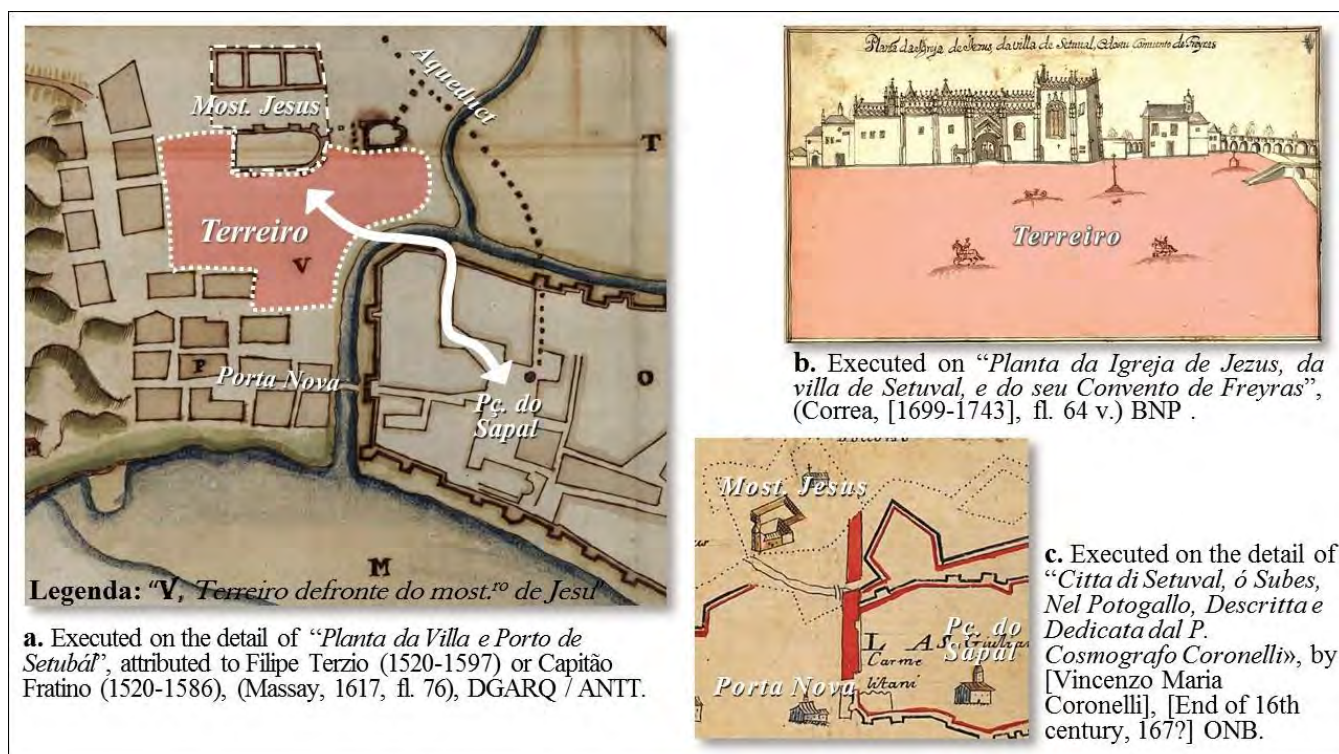
### **1. The Consecration of the Spaces**

The S. Francisco's Convent in Évora dates back to the 13th century. It would be D. Diniz, the first king who wanted to establish a palace in this begging house. It was King Afonso V who deactivated the royal palace, then located in Giraldo's Square (formerly Praça Grande) and settled, with the permission of the friars, in S. Francisco. With this reallocation, the friars benefited from the proximity of the court.

In Setúbal, only in 15th century was founded the Jesus's Monastery, of the First Rule of Santa Clara, outside the perimeter of the medieval wall, but very close to it and to the urban center. This Monastery (fig. 1b), founded by Justa Rodriguez Pereyra obtained in 15 June 1489 authorization of Pope Innocent VIII, and was erected on a land acquired to the Confraria da Anunciada, and also others by donations, in rural area, for the implementation of

the Monastery and the surrounding land, namely the peripheral square (*Terreiro*) (fig. 1a), exterior and fronting the church, that became an enabling space for social and festive gathering. It began, thus, in this rural area, the formation of a peripheral space to the village (fig.1a), which becomes an attractive space for use by the population.

As usual in the middle Ages, the daily markets were held in the urban 'square' inside the walls, being these exterior and larger areas used to less frequent regional commercial and ludic activities.



1: Setúbal. Jesus's Monastery and Terreiro: their urban insertion at the end of the 16th century.

Thus, it was provided that the Santiago's Fair was held here by a royal license drawn up on 1494. Traders and buyers frequented this place without rejection from the nuns, certainly due to the contributions they collected in alms donated by the merchants [Carvalho, 1840-1897]. In 15th and 16th centuries, Setúbal went through a great economic evolution, with repercussions on dynamism and social changes, a demographic increase and also in the urban morphology and expansion which, given the proximity to the centre, the Sapal's Square which communicated through Jesus's Bridge and the wicket opened in the north wall (fig. 1a, c), forced some decisions in order to avoid building activities next to the Monastery. By reading the document referring to the creation of the parishes in 1553, it can be concluded that at that moment Setúbal would have 1855 housings, of which 1066 were located in the oldest intramural core, 361 to the east and 428 to the west [Tomé, 2014, 38]. In 1500, D. Manuel prohibited any building in this space, either in front or around the Monastery, and ordered that no houses, windows, or terraces be allowed there, and the need was also felt in 1610 to confirm and demarcate the churchyard [Carvalho, 1840-1897]. In this same space, reinforcing the image of its religiosity, was placed in front of the church headboard, the Cross (fig. 1b), ordered to be erected by D. Jorge de Lencastre.

## 2. Evolution of Spaces near the two Monasteries

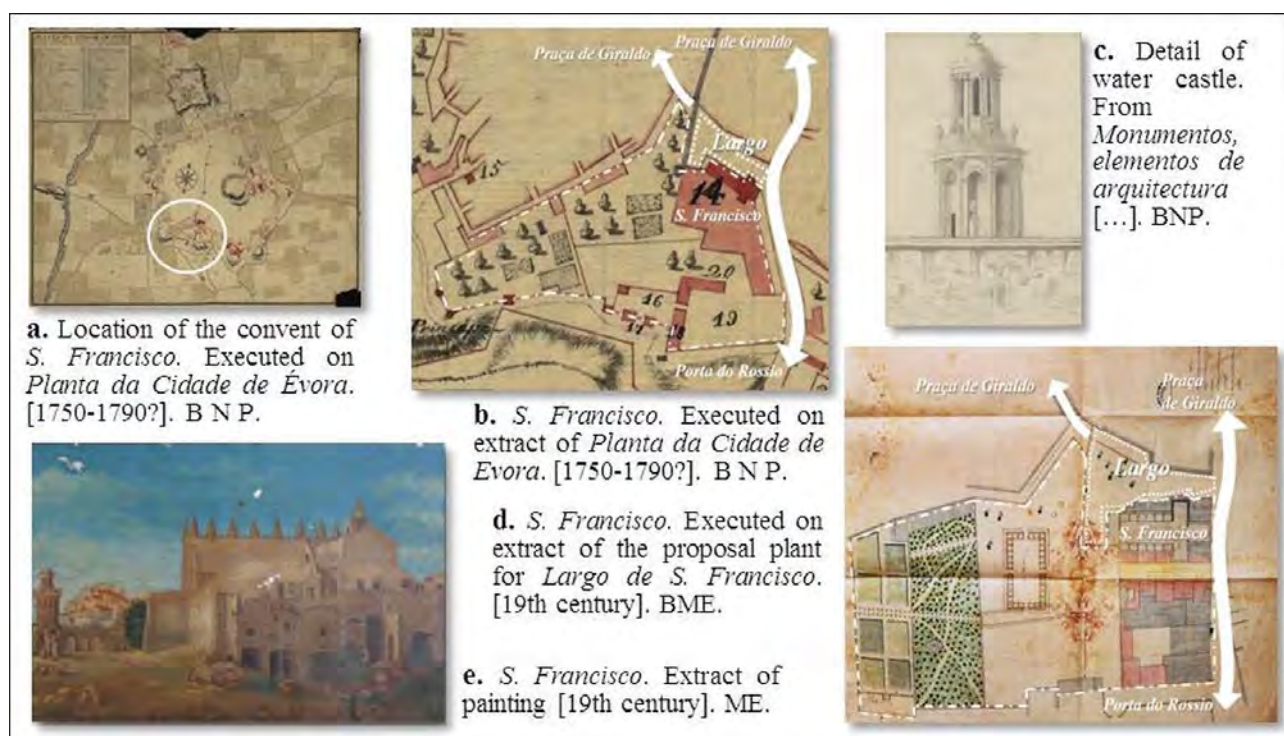
The S. Francisco's Convent served doubly as a pole of settlement both to the indiscriminate population and to the noble families who, for ease of access or ambition, wished to reside near the place of stay of the King. It was this duality (Franciscan brothers and the King) which influenced the surrounding urban area: the attraction for the spirituality and poverty inherent to the Franciscans in one extreme, and for the richness and power in the other.

With the constitution of the urban fabric and its densification around S. Francisco the primitive yard evolved into a square (fig. 2a, b) bounded on the north by the Celeiro Comum (1777), on east by the República's Street (old Paço's Street), on the south by the church of the friars and a section of the wall of the conventual fence, and on the west by the aqueduct archway coinciding with the border of the fence. In this section there was a neoclassical-inspired water box (fig. 2c, e) and a point of water supply for the population (fig. 2d).

The last arch of the archway served as a gateway to the Giraldo's Square, the urban center of the city.

The Água da Prata's Aqueduct was built first to Giraldo's Square (1537) and then continuing through Romão Ramalho's Street towards the Royal Palace (1543), delimiting with its arches of S. Francisco's Square to the west and this convent to the east. Later during the construction of Graça's Convent (1554) was created an extension permitted by royal authorization of 1602, from the water box next to S. Francisco to supply water to this convent. That section also in arches then went on to define the north side of the square, reconfiguring it and reducing its living area.

With the prolonged absences of the court in Évora, this square as well as the surrounding area has lost some of its previous social dynamics lasting religious aspect inherent in the convent.



2: Évora. S. Francisco's Convent: urban insertion of it in the 18th-19th centuries.



In a plan (fig. 2b) dated approximately 1750/90, it is observed that the atrium was located on the north side of the convent church encompassing a small area facing the church's main facade. In the churchyard, as in the forecourts of churches then, the burials of the parishioners were performed simultaneously with all social events resulting from the liturgical acts.

The fence of the convent is shown (fig. 2d) well defined and with different land uses schematically represented. The dynamics associated not only to the Celeiro Comum but also to the acts inherent to the Inquisition (processions of tortured and act of faith) that occasionally occurred there must also be mentioned. In the same figure, the yard, as well as all its usages remained; however, must be noticed the representation of a wooded area between two arch portions of the conduit, assuming that the main leisure area of the square would have been moved to that place. In this plant, we can also observe a partial representation of the fence.

The Jesus's Monastery benefited from many concessions, donations and privileges, and by order of D. Manuel, enjoyed the, then, recent construction of the aqueduct that provided water to Setúbal (fig. 1a, b), through a branch which supplied the cloister fountain [Pimentel, 1877, 285].

During the Spanish government period, at the end of the 16th century, the realization of the fair in Setúbal continued its affirmation process with creation of the free trade fair by permit of Filipe I, which would be held with an annual periodicity on July 25, the Santiago's day, in Jesus's Square. With the restoration of Portuguese independence in 1640, the defensive system of Setúbal was strengthened.



3: Setúbal. Jesus's Monastery and Terreiro spaces: their urban insertion in the 19th century.



This second belt of walls left the Monastery outside its perimeter and crossed the space in front of the Church (*Terreiro*) dividing it in two. Jesus's Square formed outside the walled area and the Almas's Square inside the walled area. However, the defence of this religious house was assured by building the hornaveque de Jesus, which constituted the limit of the great fence of the Monastery (figs. 1c, 3a, b), and over it the channel that brought water to the cloister and to the Sapal Fountain, in the city urban center.

By Charter of March 8, 1657 was perpetuated the realization of the Santiago's Fair, which still was held in the same place. However, it is known that for some years prior to 1700, the City Hall had shifted the realization of the fair to Rossio Grande but, by request of the religious of the Monastery, the King Pedro II, by provision of 20 June 1700, determined that the fair was to remain in the same place where it was always held. The tents that then constituted the fair were built with wood, according to references relative to 1738 [Carvalho, 1840-1897].

This development phase was interrupted by the 1755 earthquake, which caused great destruction in Setúbal, including Jesus's Monastery, and the nuns sought shelter in the S. Francisco's Convent [Carvalho, 1840-1897]. The church suffered severe damage having lost the platband and pinnacles that topped the main facade, (figs. 1b; 3b) which were only restored in 1946.

With the destruction carried out in the dwellings, the inhabitants built barracks in Jesus's Square to house themselves, where there were also the materials of the reconstruction works of the Monastery, reason why that was determined, on 1757, that the fair was to be held in Campo do Bonfim, but in the year 1768 the fair returned to Jesus's Square, who was already clear of tents and debris [Carvalho, 1840-1897]. With the influence of the presence of the Jesus's Monastery, after its foundation, this space acquired urban functions, namely with the establishment of the fair on the site, which passed through several places, however, at the end of the 18th century, it still remained in Jesus's Square.

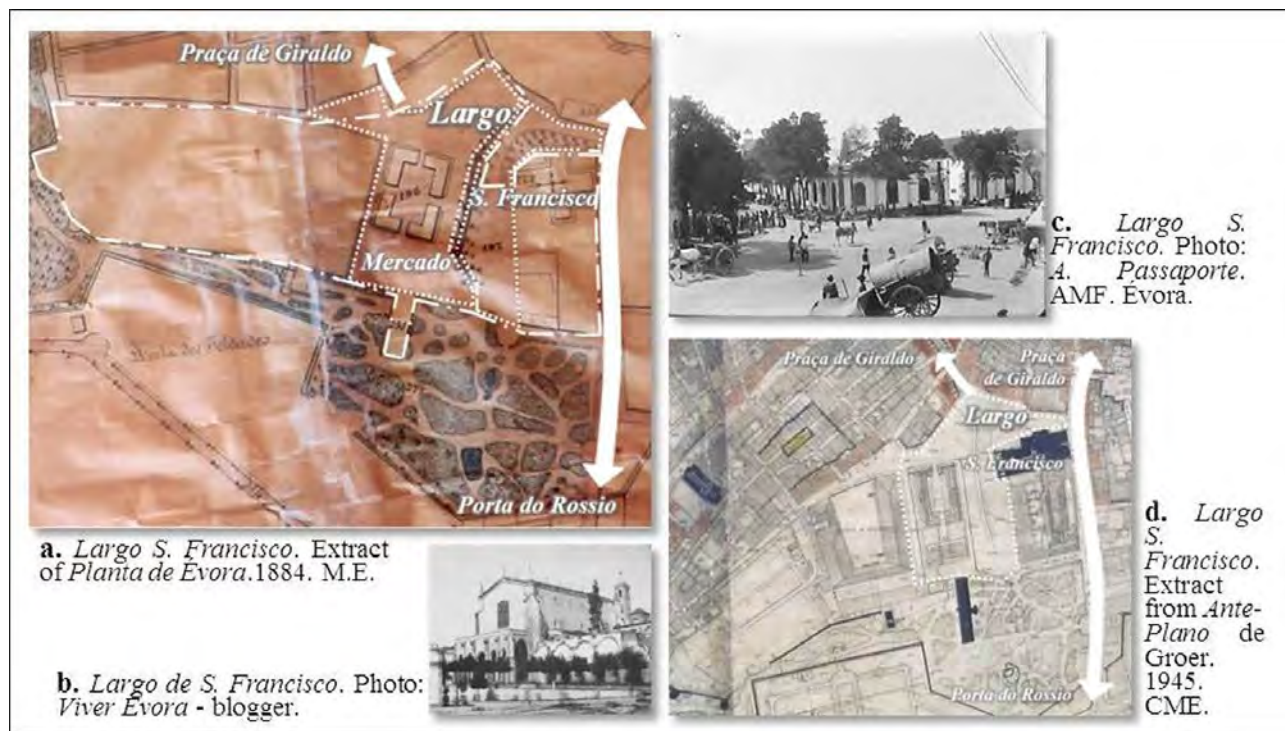
### 3. Spaces after the extinction of Religious Houses

In the context of the *General Ecclesiastical Reform* of 1834, all convents, monasteries, colleges, hospices and religious houses of male orders were extinguished, remaining the feminine ones subject to their respective bishops, until the death of the last nun. The convent of Évora was closed definitely having become vacant, but keeping the church its functions.

In 1840 the seat of the parish of S. Pedro, located until then in the Church of equal toponym, changed to the church of S. Francisco. The relocation to the square of this pole was not enough to boost the area considering that the passage of time and the abandonment of the convent spaces determined its entry into ruin. As for S. Francisco's Square, it kept its urban form becoming a secondary area due to the stagnation of the space.

The renewal spirit of the late 19th and early 20th century, as well as urban planning and health concerns led to the opening of large squares and spaces for socializing. In 1862 appeared a proposal to extend the churchyard of S. Francisco (fig. 4a), through the increment of part of the contiguous fence, and the demolition of two sections of the arches of Água da Prata's Aqueduct, in order to improve road traffic. This proposal was implemented later.

In 1864 there was the transfer of the whole of S. Francisco to the City Hall of Évora, with various constraints, emphasizing the obligation of building a square in the opposite space of the church. In 1870 was demolished a tower Água da Prata's Aqueduct located in S. Francisco's Square, of which was an important landmark.



#### 4: Évora. S. Francisco's Convent and Square space: urban insertion in the 19<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> centuries.

The earthquake occurred on 1858, caused great damage in the Jesus's Monastery, being necessary to carry out major works.

By the law of 1834 the Monastery remained until the death of the last nun, on November 21, 1888. In 1892 the Cross was repositioned to a more central area of the Square. In 1893 here was installed the Espírito Santo's Hospital, for which these facilities were granted by Royal Charter of D. Carlos, of January 28, 1892, to the Confraria da Santa Casa da Misericórdia de Setúbal, while the hospital remained there. In 1959 all services and equipment were transferred to the new S. Bernardo's Hospital, and the former Monastery building remained unused for a long period of time, with its consequent degradation until the last works to which it has been submitted, initiated in 2007, and implemented in several stages still ongoing.

Taking into account that Évora City Hall had possession of the land of the former S. Francisco's Convent, by a decision taken in 1886, the municipal market (1880) was built on the site, promoting the surrounding area.

The cloister of the convent and the Royal Palace were demolished in 1890. Projects were carried out for the area, one of which included the demolition of the Capela dos Ossos and the opening of a street perpendicular to the square that would link with the current República's Street (fig. 2d).

Francisco Barahona in 1892 acquired the remains of the old S. Francisco's Convent and ordered the building of a set of single-family units that have come to define the square to the east (fig. 4b) because of all these demolitions and drop at the site of the respective debris were erected two platforms that have contributed to the definition of two distinct areas in the square, attached respectively to the market and the church (figs. 4c, d).

With the ban of burials, in churchyards and churches the 'holy ground' lost this function keeping only the cultural ones. With the establishment of the Republic, and the growing intentions of concern for Heritage, the churches of S. Francisco, in Évora, the former Jesus's Monastery and also its Cross, in Setúbal, earned the National Monument classification (1910).

In 1933, the classification was extended to the Cloister and to the primitive Chapter House of the Jesus's Monastery. In figure 4.d, 1º de Maio's Square (formerly of S. Francisco) acquires the current configuration and designation, where tourism serves as driving force and space unifier.

Previous functions related to the liturgical acts kept up except for burials. Social functions associated with market remained with the addition of occasional fairs (medieval fair, flea market, etc.) (fig. 5b).

It was also with the establishment of the Republic that the new toponym arose with the change of some designations considered inconvenient to the ideals defended by the new regime, passing the Largo de Jesus in Setúbal, by decision of 1910, to be named Miguel Bombarda's Square.

The population, as in many cases, never got used to the new place's name, and on 1998 it was renamed back to the previous name of Jesus's Square.

The new adaptation to hospital would also consolidate the vocation of the use of this space for parking, which was maintained until the implementation of the project by Pedro Vieira de Almeida, in 1992 (fig. 5e), which gave it the form and currently existing environment.

This new space has taken up an intention of a churchyard, with an open space for the Monastery, but too closed in relation to the surrounding, due to the creation of platforms and walls, to the south and the east, with ramps to the interior, and not convenient accesses to this area (fig. 5d, e).



5: Évora and Setúbal. Current use of squares.



It became unpopular, perhaps with the objectives, which were advocated for its use, not attained.

The daily activities in use in this space, were the practice of skateboard (fig. 5d), opposing to a more attractive and desirable permanence to contemplate the monument and the place. Other cultural, social and sporting activities were held here, such as academic ceremonies, concerts and sporting events. It affirmed itself as an unattractive multipurpose space, which led local authorities to rethink the space by developing a new project that is currently in construction.

The monument is still in works, having completed one of the stages which allowed the installation of Setúbal's Museum in 2015, on the upper floor of the west wing of the cloister. In both cases, the churches are still structurally and formally geared to religiosity.

## **Conclusion**

The public spaces attached to the two religious houses studied, in Évora, masculine, and in Setúbal, feminine, underwent several changes, both formal and of use, and even their names.

The respective foundations correspond to different epochs, distanced in about two centuries, but both with implantations outside the walls that, then, surrounded the respective settlements. Currently inserted in the city urban area, the spaces next to them have changed from *Terreiros* to 'Largos', constituting now new Squares of the cities. If in Évora the area was gradually enlarged in the case of Setúbal this space is currently restricted to the area in front of the church.

In 19th century, the extinction of these religious houses was a milestone of radical change, which forced an adaptation to the new reality, not always achieved, having lost the sacred character that existed, especially in Évora, where all other functions carried out there arising from the socio-cultural aspect remained.

At the end of 20th century and beginning of the present, in Évora, tourism was an essential aspect for the association of the spaces described, guaranteeing their interconnection. Regular or seasonal markets, associated with an intense tourist movement generated essentially by the Capela dos Ossos, create a very asymmetrical dynamic space for the two platforms that make up the square.

In Setúbal, this space has been losing its former vitality, currently being little used by the general population, and occupied by recreational and sports functions little adjusted to the charisma of this monument, pending its reformulation. In both places the facades of churches can still be enjoyed, which continue to exercise their benchmark and dominant symbolism on site.

## **Bibliography**

CARVALHO, J.C. (1840-1897). *Arquivo Pessoal de Almeida Carvalho*, Documentos Manuscritos, Arq. Dist. Setúbal.

PIMENTEL, A. (1877). *Memória sobre a História e Administração do Município de Setúbal* (1992, 2.<sup>a</sup> ed., Vols. col. B.P.M.S.- Série Fac-Simile). Lisboa, C. M. Setúbal, Ed., Gutierres da Silva.

TOMÉ, M.M. (2014). *SETÚBAL: Topologia e Tipologia Arquitectónica (séc. XIV - XIX) – Memória e futuro da imagem urbana*, Caleidoscópio-Edição e Artes gráficas, SA.

## Capua Vetus / Santa Maria Capua Vetere. Il palinsesto dell'Antico per la città 'moderna'

## Capua Vetus / Santa Maria Capua Vetere. The Ancient palimpsest for the 'modern' city

**FRANCESCA CAPANO**

Università di Napoli Federico II

### Abstract

*Capua fu Illa altera Roma (Cicerone). La città, abbandonata e rifondata in altro luogo (IX sec.), portò con sé il nome di Capua e trasformò le vestigia romane, intorno alle quali si erano formati i borghi come quello di Santa Maria, nella Capua Vetus.*

*Nonostante la nuova Capua la memoria dell'Anfiteatro campano, del Capitolium, del criptoportico, dell'Arco campano, della Conocchia, delle cosiddette Carceri Vecchie, etc. non si perse mai. È famoso l'affresco della veduta di Capua romana in una ricostruzione letteraria (XVI sec.) nel palazzo episcopale di Capua di cui, nonostante l'originale sia andato perduto alla metà del Settecento, ne rimangono varie copie. Anche le architetture antiche furono rappresentate in varie vedute (Voyage di Saint-Non), offrendo un'immagine romantica dell'antica città attraverso le sue rovine. Proprio le rovine romane acquisirono il ruolo di capisaldi per lo sfruttamento della città settecentesca a partire dalla sua riconversione in cittadella militare grazie alla posizione strategica tra Capua e Caserta.*

*Capua was the Illa altera Roma (Cicerone). The city, which was abandoned and re-founded in another place (IX century), was still named Capua and transformed the Roman ruins, where villages such as Santa Maria had formed, in Capua Vetus.*

*Despite the new Capua, the memory of the Campanian Amphitheater, the Capitolium, the cryptoporticus, the Campania Arch, the Conocchia, the Old Prisons, so-called, etc. never got lost. A literary reconstruction of the Capua Vetus view in the episcopal palace of Capua is famous (16th century); in fact, even though the original fresco was destroyed, several copies remained. Also the ancient architectures were represented in many views (Voyage by Saint-Non), giving the ancient city a romantic image through its ruins. The Roman ruins themselves served as cornerstones for the eighteenth-century city, since the city's conversion into a military citadel thanks to its location between Capua and Caserta.*

### Keywords

Veduta di *Capua Vetus* del palazzo arcivescovile di Capua, Anfiteatro campano, *Voyage pittoresque* di Saint-Non. *Capua Vetus* view in the episcopal palace of Capua, Campanian amphitheater, Saint-Non's *Voyage pittoresque*.

### Introduzione: Capua antica e Capua medioevale

Capua romana, nota per gli avvenimenti che la resero famosa come l'ospitalità riservata ad Annibale durante la seconda guerra punica o la rivolta di Spartaco, aveva una più antica origine. Fondata o rifondata dagli etruschi nel 598 a.C. (forse su un primo centro osco) fu una città fiorente a partire dall'ultima fase della repubblica. Non si conosce precisamente l'impianto del centro romano ma si suppone che fosse di tipo castrense. Si presume anche che il decumano maggiore seguisse l'andamento dell'attuale corso Umberto I,



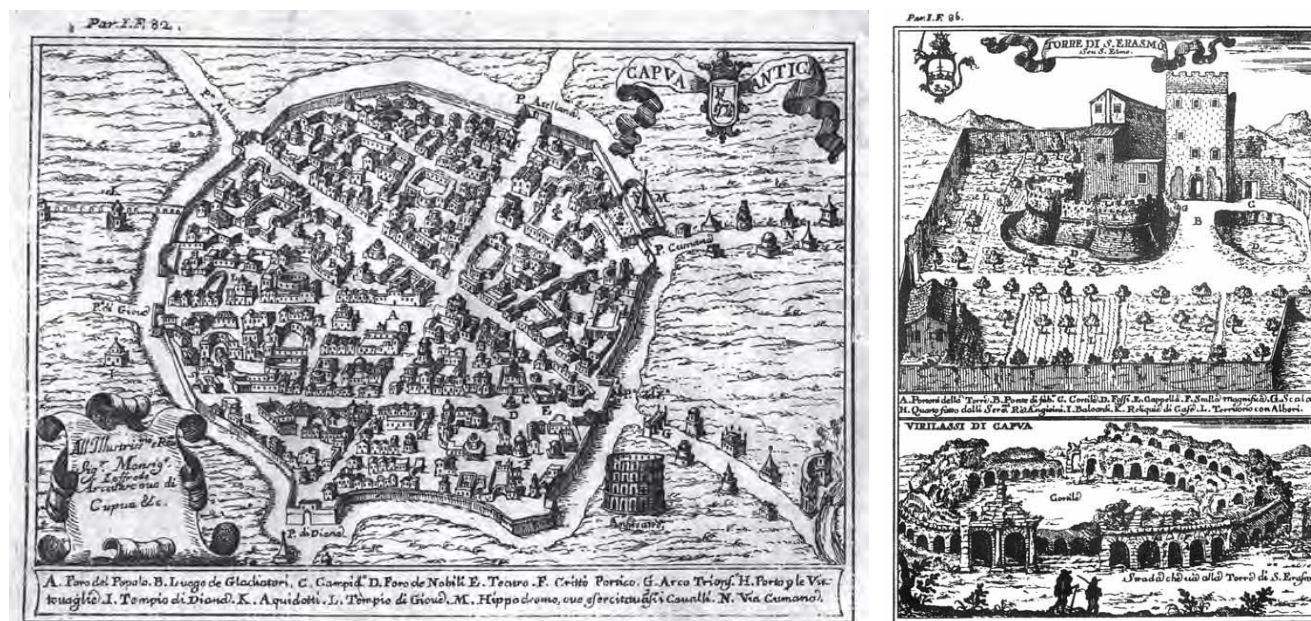
prolungamento della via Appia, mentre il cardine maggiore quello del corso Garibaldi. Anche l'attuale via Roberto d'Angiò dovrebbe ripercorrere l'andamento di un cardine. Le vestigia dei monumenti più noti sono: il Capitolium, l'Anfiteatro campano, l'Arco campano (o di Adriano), il mitreo, il criptoportico, i monumenti funebri delle cosiddette Conocchia e Carceri vecchie (nome desunto dal suo riutilizzo). La memoria paleocristiana si perpetua nella *Basilica Apostolorum*, inglobata nella chiesa francescana di San Pietro [Pagano 2003, 637] e in Santa Maria *Suricorum*, che si ritiene tradizionalmente fondata dal vescovo Simmaco (429-439).

Capua visse le vicissitudini dell'Alto Medioevo: le invasioni vandala, ostrogota, gota, per poi beneficiare di un breve periodo di indipendenza e di influenza bizantina; alla fine del VI secolo divenne contea longobarda e sede vescovile. Con la prima metà del IX secolo iniziò un veloce declino poiché a seguito dell'invasione saracena la città devastata fu abbandonata. Gli abitanti eressero Sicopoli sulla collina di Triflisco. Distrutta anche Sicopoli a causa di lotte dinastiche per l'investitura del titolo di conte, si scelse un nuovo sito naturalmente difeso dall'ansa del Volturno e nei pressi del preesistente porto romano di *Casilinum*, che fu chiamato Capua in memoria della città originaria.

La prima Capua quasi del tutto abbandonata fu depredata, utilizzata per reperire i materiali necessari a costruire la nuova, asportando dalle pregiate architetture romane anche iscrizioni, colonne, capitelli, utilizzati per *spolia*.

La città romana fu sostituita da piccoli insediamenti sorti sui resti delle fabbriche romane e paleocristiane: San Pietro, Santa Maria Maggiore e la Torre di Sant'Erasmo. Questi villaggi erano immersi nella campagna, risultata dall'erosione della città, i cui prodotti approvvigionavano la nuova Capua [Casiello, Di Stefano 1980, 10-21].

La torre di Sant'Erasmo, non lontano dall'Anfiteatro campano trasformato anch'esso in presidio difensivo [Gennarelli 2015, 111], fu utilizzato dagli svevi e dagli angioini.



1: Capua Antica. Torre di S. Erasmo. Virilassi di Capua, in Giovan Battista Pacichelli, *Il Regno di Napoli in prospettiva* (1703).

Carlo II d'Angiò soggiornò spesso a Sant'Erasmo, dove nel 1278 nacque Roberto, futuro re di Napoli [Perconte Licatense 1983, 26-28]. Il luogo fu molto frequentato anche da Alfonso I d'Aragona. La storia del borgo negli ultimi secoli del tardo Medioevo dovrebbe essere riscritta come dimostra il corredo iconografico nel *Regno di Napoli in prospettiva* di Giovanni Battista Pacichelli, relativo a Capua, più ricco di immagini per la città antica che per quella nuova. Infatti l'abate pubblica le vedute della città romana, dell'Anfiteatro campano allo stato di rudere e proprio della Torre di Sant'Erasmo; mentre Capua medioevale è rappresentata solo dalla veduta topografica [Pacichelli 1703, I, fronte 82].

### 1. Il mito della città romana tra XV e XVIII secolo

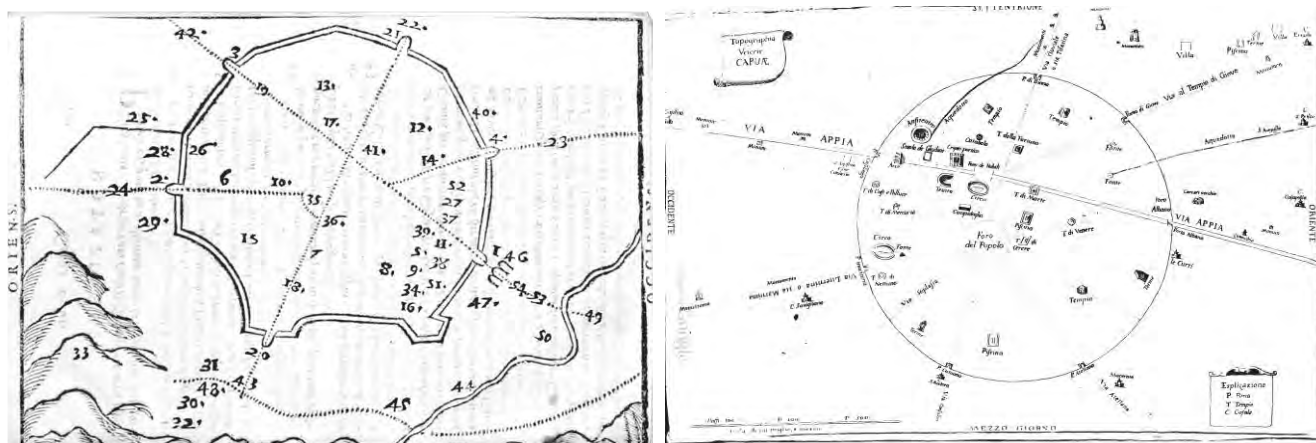
Nonostante il fenomeno di decentramento di Capua antica, la memoria della città romana, che affiorava tra la campagna, divenne meta di 'soggiorni antiquari' di artisti, architetti, studiosi ed epigrafisti, almeno a partire dalla seconda metà del XV secolo; i disegni di Giuliano da Sangallo, Francesco di Giorgio Martini, Bramantino, Fra Giocondo, Pirro Ligorio, per restare in ambito italiano, lo dimostrano. Non meraviglia quindi il legame, non solo produttivo ed economico, che la città nuova mantenne con il sito originario.

L'impresa dell'arcivescovo di Capua Cesare Costa, che fece affrescare nel salone principale del palazzo arcivescovile due vedute contrapposte di Capua e di *Capua vetus*, va letto proprio in questo clima culturale. Il ritratto del centro romano copriva la parete meridionale, offrendo un affaccio virtuale verso il sito originario della *civitas*, al tempo in gran parte scomparso, il cui disegno era orientato a sud, proprio come si sarebbe visto da un'immaginaria apertura. Si proponeva l'ideale città imperiale al tempo del suo massimo sviluppo: la ricostruzione era ottenuta da un impianto urbano con poca veridicità topografica, che accoglieva edifici ricostruiti dai ruderi ancora esistenti o, se completamente scomparsi, solo dalle fonti letterarie. Il disegno degli edifici sottintendeva un attento studio delle tipologie desunte dalla trattatistica quattrocentesca e cinquecentesca, formazione indispensabile per un architetto del Cinquecento. Recenti studi riconoscono Mario Cartaro autore della veduta di Capua antica, supportato dagli studi antiquari dello stesso Costa; entrambe le vedute andarono perse nel 1759 a causa della ristrutturazione del palazzo, promossa dall'arcivescovo Muzio Gaeta. La fortuna critica di *Capua vetus*, proprio in quegli anni, aveva subito un brusco arresto a causa dei sensazionali scavi di Ercolano prima e Pompei dopo [Lenzo 2018, 68, 70-85].

Sempre attribuito a Cartaro e collegato all'affresco di Capua romana – da Fulvio Lenzo – è il manoscritto dell'Anfiteatro campano<sup>1</sup> che propone la ricostruzione ideale dell'antico edificio e non il rilievo dello stato di fatto cioè del rudere. Si ipotizza che questo disegno fosse stato eseguito dall'architetto, cartografo, incisore viterbese per l'ambiziosa impresa di realizzare anche un'incisione di *Capua Vetus*. La città romana era la più importante del mezzogiorno, come dimostra proprio l'anfiteatro, il secondo italiano per ampiezza dopo l'Anfiteatro Flavio con una capienza di 60000 spettatori [Gennarelli 2015, 109]; Cicerone del resto definì Capua *Illa altera Roma*. È presumibile che Cartaro avesse intenzione di realizzare anche l'incisione di Capua antica così come era stato già fatto per la città eterna [Lenzo 2018, 67; Capano 2020, 289] da Pirro Ligorio, Étienne Dupérac e Cartaro stesso [Le piante di Roma 1962, I, 68, 69, 184-186, II, tt. 51, 236-238, 247].

<sup>1</sup> Napoli, Biblioteca Nazionale, Sezione Manoscritti e Rari, Ms. XII.D.74, c. 47v, disegno del *Codice Tarsia*, vol. I.

FRANCESCA CAPANO



2: Confronto tra le mappe dell'antica Capua in Michele Monaco, *Sanctuarium Capuanum* (1630) e in Francesco Maria Pratilli, *Della Via Appia da Roma a Brindisi* (1745).

Un precedente, geograficamente vicino, e noto sicuramente almeno negli ambienti colti capuani di quegli anni, era la veduta di Nola antica di Ambrogio Leone, incisa da Girolamo Moceto, ed edita nel 1514<sup>2</sup> [Cantabene 2006, 268, 269, 273, 274].

L'affresco di Capua antica, subito riconosciuto di grande rilevanza, fu ricopiato e anche pubblicato. La prima riproduzione risale al 1630 quando Michele Monaco, sacerdote capuano e anche segretario di Costa, ne fece incidere una copia, allegata al suo *Sanctuarium Capuanum* [Monaco 1630, 123]. L'immagine è una semplificazione dell'affresco, poiché riprende solo la cinta muraria, l'andamento delle strade principali e la posizione delle emergenze numerate e richiamate in legenda.

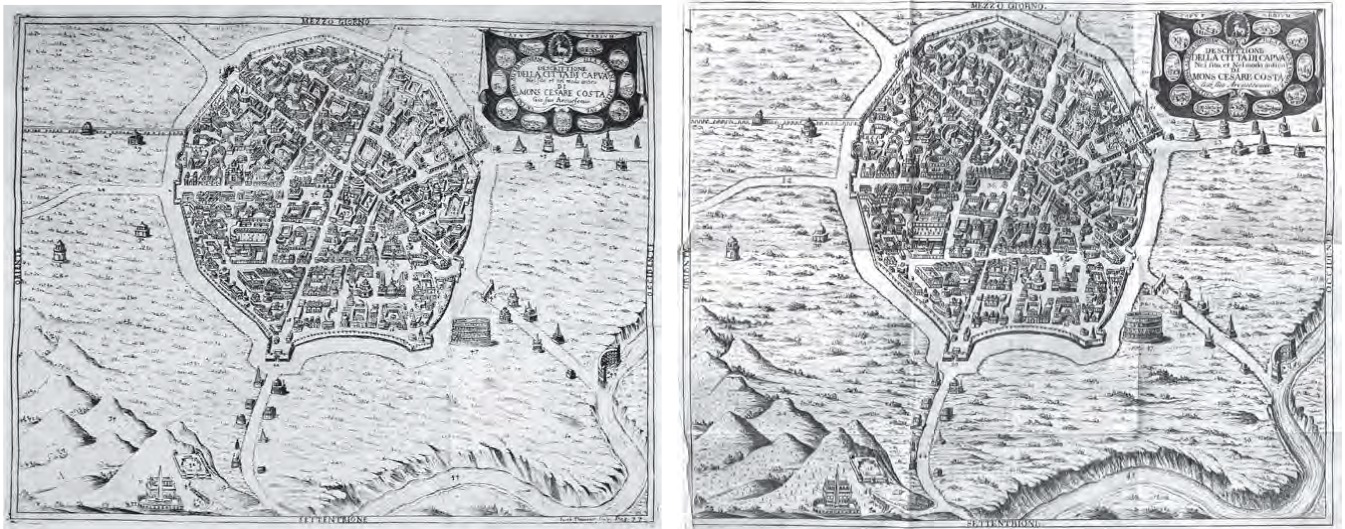
Per tutto il secolo XVII i borghi antichi capuani furono meta di viaggi antiquari. Il sopralluogo alle vestigia romane era accompagnato dalla visita all'episcopio. Jean-Jacques Bouchard fu a Capua nel 1632; Camillo Pellegrino junior lo accompagnò prima a vedere il ritratto di Capua antica e poi a visitare i reperti archeologici [Bouchard 1977, 452]. Nel 1637 Lucas Holstenius fu ospite dell'arcivescovo Camillo Melzi; l'umanista tedesco, dopo il sopralluogo ai monumenti romani e al palazzo episcopale capuano, fece eseguire una copia di Capua antica per i suoi studi.

Ma fu in ambito capuano e ad opera di Pellegrino che maturò l'idea di pubblicare la veduta. Infatti Pellegrino nel 1652 ottenne una riproduzione del disegno di Holstenius grazie all'intercessione del comune amico Cassiano dal Pozzo, dalla copia fece incidere una lastra da Jacques Thevenot, senza però riuscire a stampare la veduta. Nel 1663, dopo la morte di Pellegrino il rame passò prima a Giovan Pietro Pasquale e poi al nipote Agostino che finalmente pubblicò presso l'editore napoletano De Bonis la *Pianta di Capua antica e sua esplicazione* corredata da un foglio illustrativo nel 1676 [Daniele 1802, 70]. Non esistono ad oggi copie di questa incisione, mentre un esemplare dell'*esplicazione* è in catalogo della Biblioteca del Museo Campano di Capua<sup>3</sup> [Catalogo della Biblioteca Topografica 1898-1902, 289; Lenzo 2018, 71].

<sup>2</sup> Ambrogio Leone, Girolamo Moceto, *De Nola opusculum Distinctum Plenum Clarum Doctum Pulcrum Verum Grave Varium et Utile*, Venezia, Giovanni Rosso, 1514, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 236.D34 c. 24.

<sup>3</sup> Capua, Biblioteca del Museo Campano, cartella F 67. La collocazione è in Lenzo 2018; l'autore ricostruisce anche tutta la vicenda della pubblicazione della veduta ad opera di Pasquale.





3: Le vedute quasi identiche dell'antica Capua in Francesco Granata, *Storia Civile della fedelissima città di Capua* (1752) e in Camillo Pellegrino, *Apparato alle Antichità di Capua* (1771).

La veduta ebbe molta fortuna, studiata e citata da molti eruditi a cavallo tra Seicento e Settecento.

Le prime incisioni note e ancora rintracciabili risalgono al Settecento. La prima fu pubblicata all'inizio del secolo e correda il già citato *Il Regno di Napoli in prospettiva* di Pacichelli. Capua è illustrata da quattro immagini, una per Capua moderna, e tre, come sopra esposto, relative al sito originario. È una ricostruzione letteraria del legame tra il luogo d'origine e la città, nonostante i disegni non siano di grande raffinatezza. Il religioso volle mostrare il sito d'origine – la città come si immaginava durante l'età imperiale fu ricopiata dall'affresco – e due architetture simbolo: l'anfiteatro, collegato alla rivolta di Spartaco – anche se questa avvenne quando l'edificio era ancora quello arcaico – e la Rocca di Sant'Erasmo, dove nacque Roberto d'Angiò [Pacichelli, 1703, I, a fronte 82]. Sembrerebbe che Pacichelli – che riprende i disegni degli edifici dal *Regno Napolitano anatomizzato...* di Francesco Cassiano de Silva dell'Österreichische Nationalbibliothek di Vienna [Amirante, Pessolano 2005, 142] – avesse voluto attualizzare Santa Maria, proponendo la città antica con l'anfiteatro oramai allo stato di rudere [Capano 2007, 242].

Nel 1752 Francesco Granata, poco prima della distruzione degli affreschi ripropose il ritratto della città antica [Granata 1752, I, fronte 77]. Tra la veduta topografica tratta da Pacichelli e quella tratta da Granata, nel 1745 Francesco Maria Pratilli, ripropose nuovamente una pianta desunta dalla stampa di Monaco [Pratilli 1745, dopo 267], dove nell'ideale impianto radiocentrico erano rilevate in modo schematico solo i resti delle architetture romane. Qualche anno dopo la perdita della veduta, nel 1771 il ritratto di Capua romana venne pubblicato nella riedizione dell'*Apparato alle antichità di Capua* di Camillo Pellegrino, curata da Giovanni Gravier e con le note di Alessio Simmaco Mazzocchi [Pellegrino 1771, II, fronte 38]. Queste due raffigurazioni sono molto più raffinate di quella de *Il Regno di Napoli in prospettiva*, furono entrambe tratte dal disegno fatto incidere da Pasquale. La veduta di Granata fu ricopiata dalla stampa perduta del 1676, mentre quella del 1771 fu incisa direttamente dal rame. Le due incisioni sono corredate da ricche legende simili, nelle quali sono citate anche le fonti letterarie. La stampa del 1771 presenta qualche correzione rispetto a quella del 1752 [Lenzo 2018, 74].

## 2. L'architettura romana come palinsesto

Lo sviluppo urbanistico di Capua antica tra Seicento e Settecento fu caratterizzato da trasformazioni diverse. Durante il XVI secolo molti ordini monastici scelsero l'originario centro romano per la propria casa; mentre il secolo successivo rafforzò il ruolo di piazzaforte che il sito aveva mantenuto per la vicinanza alla nuova Capua, confermato poi dalla posizione baricentrica rispetto a Caserta, dal 1750 sito reale per volere di Carlo di Borbone [Pezone 2018, 226].

Il caso del convento dei frati minimi di San Francesco di Paola, costruito a partire dal 1604 è molto significativo. L'Università concesse ai paolotti le *Grotti lunghe* o *Grotti antiche*, toponimo che identificava i resti del criptoportico romano sorto a nord del *Capitolium*, per edificare la loro casa intitolata a *Santa Maria via Coeli*, che insisteva nel cuore della città romana nei pressi anche dell'Arco campano, del teatro, dell'anfiteatro [Quilici Gigli 2010, Pezone 2010]. Il convento sorse «sopra le Grotti antiche [...] in S. Maria Maggiore, come luogo atto di buon sito, et aria, senza danno né spesa della città [...] facendosi nelle entrate di esse due porte con due chiavi tutte eguali da tenersi una per la città, acciò in ogni tempo possi quelle aprire et far vedere a chi li piacerà et entrarvi come cosa tanto antiqua et di stupore [...] et l'altra si conceda a detti padri»<sup>4</sup>. È chiaro quindi quanto si tenessero in conto le antiche strutture, che infatti l'Università non cedette completamente ai frati, consapevole del valore della loro memoria. La chiesa fu costruita su «un braccio dell'antico *criptoportico*» come racconta Granata [1766, 50,51], allineandosi al corpo orientale [Pezone 2010, 152]. Ma già nel Settecento si registrava il cattivo stato di conservazione del convento in parte utilizzato come caserma di San Francesco [Pezone 2018, 226]. La storia della trasformazione dell'edificio, scelto nella prima metà dell'Ottocento per sistemarvi il carcere, è collegata allo sviluppo di tutto il centro sammaritano.

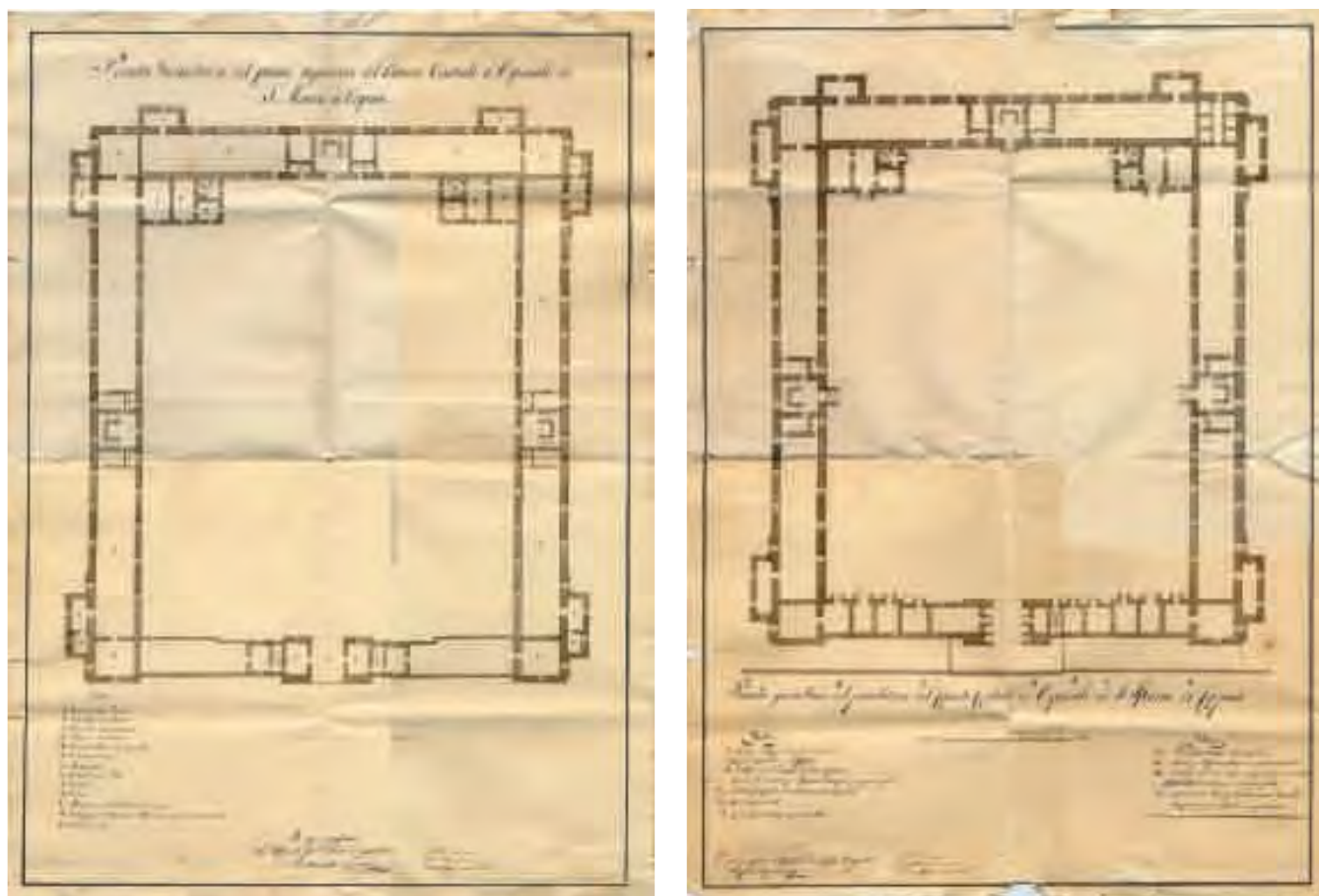
Un altro importante intervento seicentesco fu la costruzione del palazzo della mensa arcivescovile, voluta da Girolamo Costanzo durante il suo arcivescovado (1627-1699) per soggiornarvi in estate, quando il palazzo Costa diventava scomodo per la vicinanza al Volturno e ai miasmi che venivano prodotti della stagione calda<sup>5</sup> [Pignatelli 2018, 254]. L'edificio fu continuato dai successori Camillo Melzi (1637-1659) e Giovanni Antonio Melzi (1661-1687), rispettivamente zio e nipote, che terminarono l'opera e lasciarono il nome al palazzo [Episcopio 2009]. Proprio intorno alla piazza di cattedrale e palazzo crebbe il centro tra XVIII e XIX secolo, occupando una considerevole porzione meridionale della città romana e mantenendo gli assi stradali del decumano maggiore e delle strade perpendicolari, identificate con i cardini.

Risale alla fine del XVIII secolo l'utilizzo del toponimo di Santa Maria Capua Vetere per indicare il borgo, che con il Decennio francese fu promosso capoluogo di provincia a scapito di Capua [Buccaro 1995, 175]. L'Intendenza rimase a Santa Maria solo due anni, che però furono sufficienti a spostare il Tribunale di prima istanza e il Tribunale criminale al quale erano collegate le carceri. Palazzo Melzi fu destinato a sede dei tribunali con annessi gli spazi per la reclusione [Casiello, Di Stefano 1980, 26, 27, 37, 95, 96]. Per le carceri però si cercò da subito una più idonea sistemazione, pensando di utilizzare a tale uso proprio il convento dei paolotti.

<sup>4</sup> *Platea delle rendite annue, pesi, liti, possessioni, e cenzi del Monastero di S. Maria Via Coeli dell'Ordine dei Minimi della Terra di S. Maria di Capua fatto in quest'Anno 1724*, Napoli, Archivio di Stato, *Economato Generale dei Benefici Vacanti*, 5, n. 28, ne da notizia Maria Gabriella Pezone.

<sup>5</sup> *La miracolosa fondazione dell'Antica Chiesa di S.<sup>ta</sup> Maria di Capoa....*, Capua, Biblioteca Arcivescovile, VI-E/22. Del manoscritto ne da notizia Giuseppe Pignatelli.





4: *Pianta geometrica del pianterreno del Carcere centrale e Ospedale di S. Maria di Capua e Pianta geometrica del piano superiore del Carcere centrale e Ospedale di S. Maria di Capua, controfirmato da Carlo Afan de Rivera, 1825, Caserta, Archivio di Stato (Pezzone 2010).*

L'ipotesi paventata durante il periodo napoleonico fu intrapresa poi durante la Restaurazione. Il progetto di un grande carcere maschile e femminile con ospedale annesso fu affidato all'ingegnere di Ponti e Strade Lorenzo Turco e approvato nel 1819<sup>6</sup>. Ricalcava la pianta del criptoportico sui tre lati, mentre a meridione venne progettato un corpo che chiudeva l'ampia corte rettangolare.

Presso l'Archivio di Stato di Caserta sono conservate due piante, riconducibili al 1825 e a una più tarda variante del progetto Turco. La costruzione, infatti, fu molto lenta e occorsero più di venticinque anni per completare i lavori. Il convento e la chiesa dei paolotti furono abbattuti mentre il criptoportico che aveva ben sopportato la prova del tempo fu riutilizzato [Pezzone 2010]. Ci piace pensare in questa sede che la scelta di una pianta bloccata non aggiornata, rispetto alla trattatistica coeva che suggeriva impianti radiali panottici, sia dipesa anche dalla permanenza di un segno così forte, rappresentato dal criptoportico, supportata sicuramente anche dalle solite esigenze economiche. Come abbiamo letto, infatti, la sapienza strutturale romana aveva consegnato ai posteri l'antica strada coperta riutilizzabile, mentre così non era stato per le strutture seicentesche. Le carceri oggi ospitano il Dipartimento di Lettere e Beni Culturali dell'Università della Campania Luigi Vanvitelli.

<sup>6</sup> Caserta, Archivio di Stato, *Intendenza, Carceri*, 149<sup>(1)</sup>; ne dà notizia ancora Pezzone.

### 3. Il racconto e la rappresentazione delle vestigia

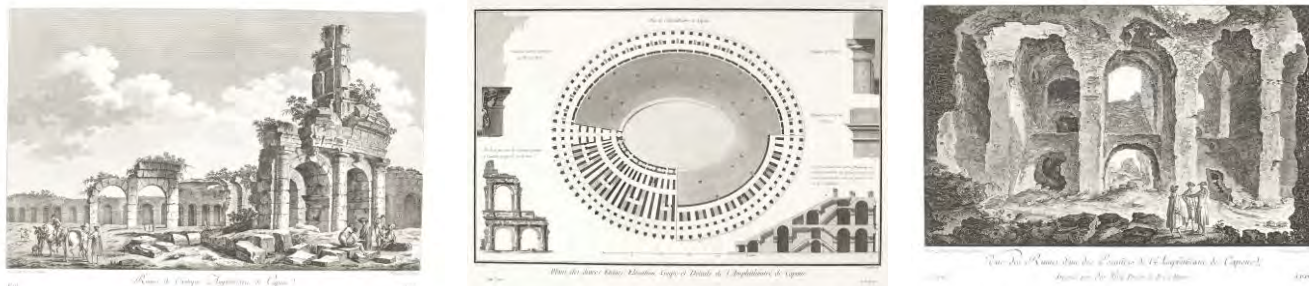
Se l'architettura romana 'nascosta' riuscì a conformare quella moderna, i monumenti già noti dal XVI secolo continuarono ad avere una grande suggestione, come già dimostrato dalla veduta di Costa e dalle sue copie. Infatti con il XVII secolo e ancora di più nel XVIII Capua antica divenne una tappa imprescindibile del *Grand tour*, raccontata prima dalle descrizioni e poi dalle iconografie. Moltissimi sono infatti i ritratti dei suoi monumenti a partire dalla seconda metà del Settecento, motivo per cui ci limiteremo per brevità ad accennare solo a quelli dell'Anfiteatro campano, da sempre il suo monumento più noto.

Abbiamo già indicato le storie locali colte di *Capua Vetus*, ma a partire dalla fine del XVII secolo la descrizione della città rientra in quelle periegetiche dedicate a tutto il regno grazie a Pacichelli che nel 1685, prima del *Regno di Napoli in prospettiva*, pubblica i cinque volumi delle *Memorie de' viaggi per l'Europa christiana*. Il racconto dell'antica Capua è breve ma molto preciso la città infatti «gareggiava di ricchezze e potenza con Corinto, Cartagine e Roma [...] mostra le ruine due miglia discosto à Santa Maria di Capua suo casale, dal quale discese Annibale e' ruderi degli acquedotti, palazzi, portici, tempi, marmi e colonne». In poche parole l'abate conferma la definizione ciceroniana di 'altra' *Roma* e informa delle numerose vestigia romane.

Anche George Berkeley si soffermò sulla città sammaritana che rappresentava l'ambiente ideale dove il pensiero del filosofo irlandese si poteva manifestare liberamente. La sua seconda volta in Italia fu nel 1716 alla ricerca di territori poco noti e congeniali al suo pensiero che riconosceva in luoghi più o meno remoti del Regno di Napoli paesaggi ideali per la sua utopia, dove si bilanciavano la storia e la natura. L'antica Capua era il connubio perfetto: le rovine dei suoi monumenti emergevano dalla *Campania Felix* che aveva preso un pacato sopravvento [Berkeley 1979].

Le prime immagini, dedicate all'anfiteatro, sembrano continuare proprio questo racconto alla fine del Settecento – dopo i disegni cinquecenteschi e le vedute dal *Regno di Napoli* –, quando l'Anfiteatro campano divenne un *topoi* del viaggio tra Roma e Napoli, grazie anche alla sua posizione isolata sulla via Appia in un tratto che in quegli anni ne accentuava il fascino della rovina [Cecere 2015, 124].

Tra i tanti schizzi, quadri o stampe singole citiamo solo le incisioni del *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile*, poderosa impresa editoriale di Jean-Claude Richard, Abbé de Saint-Non, pubblicata a Parigi tra il 1781 e il 1786, che inaugurò il filone dei viaggi pittorici. La *troupe* di artisti era composta da Jean-Augustin Renard, Claude-Louis Châtelet e Louis-Jean Desprez, coordinati da Dominique Vivant Denon, colto scrittore e diplomatico [Manfredi 2018, 10].



5: Ruines de l'antique Amphithéâtre de Capoue, Plans des divers Etages, Elevation, Coupe et Détails de l'Amphithéâtre del Capoue, Vue des Ruines d'un des Escaliers de Amphithéâtre de Capoue in Jean-Claude Richard, Abbé de Saint-Non, *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile* (1782).



Le tavole dedicate a Capua antica – per Capua moderna non ce ne sono – sono nel primo volume, precisamente l'Anfiteatro campano è descritto da tre immagini: *Ruines de l'antique Amphithéâtre de Capoue*, incisa da Pierre Gabriel Berthault e Jean Dambrun, tavola numero 123 [fronte 244], *Plans des divers Etages, Elevation, Coupe et Détails de l'Amphithéâtre de Capoue*, tavola numero 124 [fronte 244] e la *Vue des Ruines d'un des Escaliers de l'Amphithéâtre de Capoue*, incisa da Louis Germain e Jean-Baptiste Racine, tavola numero 126 [fronte 246], di cui esiste uno schizzo di Desprez in catalogo al Nationalmuseum di Stoccolma [Lamers 1995, 208].

Sain-Non aveva visitato l'Italia tra il 1759 e il 1760, era stato solo a Napoli e dintorni come a Caserta – e presumibilmente a Santa Maria – [Saint-Non 2000]. Brevi sono le note che l'abate dedica ai suoi soggiorni ma le sue impressioni di viaggio avrebbero in un qualche modo influenzato il taglio del *Voyage* [Mangone 2018, 103].

Capua è introdotta da queste parole «La plus considérable des Villes de la Campanie après Cumes fut Capoue: la vaste étendue de cette ancienne Ville, fon opulence, la magnificence des Edifices lui avoient mérité la gloire d'être mile en parallèle avec Rome & Carthage» e quindi dobbiamo presumere che il viaggio di Sain-non fu accompagnato dagli scritti di Pacichelli. Per l'abate francese la suggestione delle antiche vestigia e in particolare dell'anfiteatro ebbe un ruolo prioritario «Le Monument principal de l'antique Ville de Capoue, celui qui a le plus réfillé au temps, est l'Amphithéâtre dont on donne ici la Vue, dans l'état de deflruccion où il exifle aujourd'hui. La grandeur & l'étendue encore impofante de ces Ruines, ne peuvent laiffer douter que Capoue n'ait été une des Villes les plus confidérables de l'antiquité». Le altre vedute sono della *Portes de l'ancienne Capoe* e delle *Tombeaux Antiques entre Caserte et Capoue*, dove sono rilevate le Carceri vecchie e la Conocchia.

Il *Voyage* è intriso di un gusto romantico come si vede nelle tavole 123 e 126 ma la suggestione 'pittorresca' è accompagnata dal rilievo della tavola 124. La dualità del secolo dei



6. Rudolf Muller (dis.), Lorenzo Bianchi, Domenico Ciciniello (lit.), *Interno dell'anfiteatro Campano / Interieur de l'amphithéâtre de Capoue*, in *Viaggio pittorico nel Regno delle due Sicilie* di Cuiciniello e Bianchi (1829).

7: Francesco Alvino, *Vedute dell'Anfiteatro campano e pianta dei sotterranei in Anfiteatro Campano, restaurato ed illustrato dall'architetto Francesco Alvino, 1842.*

lumi si ritrova anche in questo 'viaggio', accompagnato da un poderoso apparato iconografico.

## Conclusioni

Il *Voyage* è il primo di un filone, continuato dai 'viaggi' italiani come il *Viaggio Pittorico nel Regno delle due Sicilie*, di Domenico Cuciniello e Lorenzo Bianchi pubblicato in tre volumi tra il 1829 e il 1834. L'impresa condotta anni dopo, grazie anche alla tecnica più moderna della litografia, produsse immagini più analitiche ma sicuramente meno suggestive. A partire dall'Ottocento, infatti, e in particolare durante il Decennio francese, erano iniziati i primi restauri della monumentale rovina, continuati con la Restaurazione da Pietro Bianchi e divulgati dal volume di Francesco Alvino, pubblicato alla fine di questa fase dei lavori, che riportarono alla luce i sotterranei e il piazzale [Alvino 1833, Cecere, Renda 2012], accompagnando il colossale edificio in un racconto diverso.

Nonostante la seconda fondazione di Capua, il sito originario, anche quando era poco più di un borgo, catalizzò l'attenzione di antiquari, eruditi, artisti, architetti, *grand tourist*. Le vestigia della città imperiale, ancora visibili o nascoste ma tramandate dalle fonti, attrassero interesse e curiosità, assumendo il ruolo di palinsesto. Riferendoci ai casi paradigmatici del criptoportico e dell'Anfiteatro campano, brevemente descritti, se i palinsesti nascosti disegnarono la città moderna, quelli manifesti tramandarono la memoria di Capua antica anche quando la città era un piccolo centro tra Capua nuova e Caserta.

## Bibliografia

- AMIRANTE, G., PESSOLANO, M.R. (2005). *Immagini di Napoli e del Regno: le raccolte di Francesco Cassiano de Silva*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- ALVINO, F. (1833). *Anfiteatro Campano, restaurato ed illustrato dall'architetto Francesco Alvino*, Napoli, Dalla stamperia e cartiera del Fibreno, (III ed., 1842).
- BERKELEY, G. (1979). *Viaggio in Italia*, a cura di T.E. Jessop, M. Fimiani, Napoli, Bibliopolis.
- BOUCHARD, J.-J. (1977). *Voyage dans le royaume de Naples; Voyage dans la campagne de Rome*, Torino, Giappichelli.
- BUCCARO, A. (1995). *Architettura e urbanistica dell'Ottocento*, in *Storia e civiltà della Campania. L'Ottocento*, a cura di G. Pugliese Carratelli, Napoli, Electa Napoli, pp. 174-176.
- CANTABENE, G. (2006). *Episodi di iconografia nolana: dalle vedute del Cinquecento alla Scuola di Posillipo*, in *Iconografia delle città in Campania. Napoli e i centri della provincia*, a cura di C. de Seta, A. Buccaro, Napoli, Electa Napoli, pp. 267-276.
- CAPANO, F. (2007). *Capua Antica*, in *Iconografia delle città in Campania. Le province di Avellino, Benevento. Caserta, Salerno*, a cura di C. de Seta, A. Buccaro, Napoli, Electa Napoli, p. 242.
- CAPANO, F. (2020). *Ricostruzione dell'anfiteatro di Capua*, in *Leonardo e il Rinascimento nei Codici Napoletani. Influenze e modelli per l'architettura e l'ingegneria* (catalogo della mostra Napoli), a cura di A. Buccaro, M. Rascaglia, Poggio a Caiano PO / Napoli: CB Edizioni / Federico II University Press – fedOA Press., pp. 604-606.
- CASIELLO, S., DI STEFANO A.M. (1980). *Santa Maria Capua Vetere: architettura e ambiente urbano*, Napoli, Editoriale scientifica.
- Catalogo della Biblioteca Topografica del Museo Campano* (1898-1902), a cura di A. Broccoli, Capua, Tipi del Museo Campano.
- CECERE, I. RENDA, G. (2012). *Immagini dell'anfiteatro campano fra arte e archeologia: disegni, vedute e incisioni del Settecento e dell'Ottocento*, in «Orizzonti», 12, pp. 83-100.
- CECERE, I. (2015). *Artisti in viaggio nell'Altra Roma. L'anfiteatro di Capua antica nelle immagini del Grand Tour*, in «Il capitale culturale» XI, pp. 123-147.
- CUCINIELLO D., BIANCHI L. (1829). *Viaggio pittorico nel Regno delle due Sicilie...*, 3 voll., Napoli, presso gli editori, I.
- DANIELE, F. (1802). *Monete antiche di Capua con alcune brevi osservazioni*, Napoli, Simoniana.

- EPISCOPIO, S. (2009). *La cristianizzazione di Capua tra III e IX secolo: i riflessi nell'insediamento, i monumenti, i nuovi personaggi eccellenti*, in *Lungo l'Appia. Scritti su Capua antica e dintorni*, a cura M.L. Chirico, R. Cioffi, S. Gigli, G. Pignatelli, Napoli, Giannini, pp. 83-92.
- GENNARELLI, I. (2005). *L'Anfiteatro Campano di Santa Maria Capua Vetere: immagine storica e nuova fruizione*, in «confronti: quaderni di restauro architettonico», Il restauro delle architetture per lo spettacolo, a. IV, nn. 6-7, gennaio-dicembre 2015, pp. 108-117.
- GRANATA, F. (1752). *Storia Civile della fedelissima città di Capua*, Napoli, nella Stamperia Muziana.
- GRANATA, F. (1766). *Storia sacra della chiesa metropolitana di Capua*, 2 t., Napoli, nella Stamperia Simoniana, II.
- LAMERS, P. (1995). *Il viaggio nel Sud dell'Abbé de Saint-Non: il «Voyage pittoresque à Naples et en Sicile», la genesi, i disegni preparatori, le incisioni*, Napoli, Electa Napoli.
- LENZO, F. (2018). *Mario Cartaro e il perduto affresco della Capua Vetus di Cesare Costa (1595)*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», Antichità, identità, umanesimo: nuovi studi sulla cultura antiquaria nel Mediterraneo in età rinascimentale, 60, Bd., H. 1, pp. 67-92.
- Le piante di Roma*, a cura di A.P. Frutaz, 3 voll., Roma, Arti grafiche Salomone Aristide Staderini, 1962, I, pp. 68, 69, 184-186, II, tavv. 51, 237, 238, 247.
- MANFREDI, T. (2018). *Alle origini dell'esplorazione: visioni e interpretazioni di un viaggio iconografico*, in «ArchHistoR», numero monografico, *Voyage pittoresque. I. Esplorazioni nell'Italia del Sud sulle tracce della spedizione Saint-Non*, a cura di T. Manfredi, 10, pp. 8-38.
- MANGONE, F. (2018). *La Campania del Voyage pittoresque*, in «ArchHistoR», numero monografico, *Voyage pittoresque. I. Esplorazioni nell'Italia del Sud sulle tracce della spedizione Saint-Non*, a cura di T. Manfredi, 10, pp. 96-109.
- MONACO, M. (1630). *Sanctuarium Capuanum opus in quo sacrae res Capuae*, Napoli, apud Octauium Beltranum.
- PACICHELLI, G.B. (1685). *Memorie de' viaggi per l'Europa christiana*, voll. 5, Napoli, nella Reg. Stampa a spese di Giacomo Raillard.
- PACICHELLI, G.B. (1703). *Il Regno di Napoli in prospettiva*, voll. 3, Napoli, tip. D.A. Parrino, I.
- PAGANO, M. (2003). *Capua – Il battistero della basilica costantiniana e i resti della basilica stefaniana*, in 1983-1993: dieci anni di archeologia cristiana in Italia (atti del VII Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana), a cura di E. Russo, Cassino, Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino, 2003, p. 367, tavv. CCLV, CCLVI.
- PELLEGRINO, C. (1771). *Apparato alle Antichità di Capua*, Napoli, Nella stamperia di Giovanni Gravier.
- PERCONTE LICATESE, A. (1983). *Santa Maria di Capua*, Curti, Tip. Stampa Sud.
- PEZONE, M.G. (2010). *S. Maria Capua Vetere. Il carcere borbonico* Facoltà di Lettere, in *Dimore della conoscenza. Le sedi della Seconda Università degli Studi di Napoli*, a cura di G. Amirante, R. Cioffi, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 148-164.
- PEZONE, M.G. (2018). *Santa Maria Capua Vetere, da 'caput urbium Campaniae' a città universitaria*, in *Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli*, a cura di G. Amirante, R. Cioffi, G. Pignatelli, Napoli, Giannini Editore, pp. 223-233.
- PIGNATELLI, G. (2018). *Dipartimento di Giurisprudenza. Il Palazzo della Mensa Arcivescovile di Santa Maria Capua Vetere*, in *Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli*, a cura di G. Amirante, R. Cioffi, G. Pignatelli, Napoli, Giannini Editore, pp. 245-255.
- PRATILLI, F.M. (1745). *Della Via Appia da Roma a Brindisi*, Napoli, per Giovanni di Simone.
- QUILICI GIGLI, S. (2010). *S. Maria Capua Vetere. Il criptoportico*. Facoltà di Lettere, in *Dimore della conoscenza. Le sedi della Seconda Università di Napoli*, a cura di G. Amirante, R. Cioffi, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 165-174.
- SAINT-NON (abbé de), J.-C.R. (1782). *Voyage pittoresque ou Description des royaumes de Naples et de Sicile*, 4. Voll., Paris, de l'imprimerie de Clousier, rue de Sorbonne, II.
- SAINT-NON (abbé de), J.-C.R. (2000). *Panopticon italiano: un diario di viaggio ritrovato, 1759-1761*, a cura di P. Rosenberg, Roma, Edizioni dell'Elefante, 2000.

#### Fonti archivistiche

- Capua, Biblioteca Arcivescovile, vol. VI-E/22.
- Capua, Biblioteca del Museo Campano, cartella F 67.
- Caserta, Archivio di Stato, Intendenza, Carceri, 149(1).
- Napoli, Archivio di Stato, Economato Generale dei Benefici Vacanti, 5, n. 28.
- Napoli, Biblioteca Nazionale, Sezione Manoscritti e Rari, Codice Tarsia, vol. I, Ms. XII.D.74.
- Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, vol. 236.D34 c. 24.





## **Presentare-Rappresentare la città ideale** *To present-represent the ideal city*

**PAOLO CEROTTO**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*La città ideale ha sempre dialogato con la città reale fornendo spunti progettuali di grande importanza per il suo sviluppo storico. In alcune circostanze la città ideale ha trovato una consistenza edilizia ed è diventata città reale. In molte città di fondazione, Pienza, Palmanova, Grammichele, solo per rimanere in Italia, il modello ideale, sia per lo schema centrale radiocentrico che per il pensiero cartesiano, è la matrice generativa di interventi urbani a partire da una 'tabula rasa'.*

*Questi interventi sembrano contraddire il tema portante del convegno ma, come evidenziato da André Corboz, anche il territorio non edificato deve essere considerato un palinsesto e anche se non possiamo far riferimento a un intervento urbano preesistente, emerge con chiarezza che queste città sono il risultato di una stratificazione culturale che ne determina la 'forma'.*

*The ideal city has always dialogue with the real city furnishing you sprout for the project of great importance for its historical development. In some circumstances the ideal city has found a building consistence and she has become real city. In a lot of cities of foundation, Pienza, Palmanova, Grammichele, to remain in Italy, the ideal model, both for the central radiocentric scheme and for Cartesian thought, is only the generative matrix of urban projects beginning from a 'tabula rasa'.*

*These projects seem to contradict the main theme of the congress but, as underlined by André Corboz, also the territory not built a palimpsest to be regarded and even if we cannot referring to a preexisting urban project, it emerges with clarity that these cities are the result of a cultural stratification that determines the 'forms'.*

### **Keywords**

Rappresentazione, città.

Representation, city.

### **Introduzione**

André Corboz nel suo celeberrimo saggio *Il territorio come palinsesto* apparso sul numero 516 di Casabella, pone in essere svariate questioni inerenti il territorio a cominciare dalla definizione stessa di territorio che, secondo Corboz, sono tante quante le discipline ad esso correlate. Un primo aspetto di grande rilevanza è l'antagonismo città-campagna che affonda le sue origini già nel XIII secolo e che oggi si va risolvendo per la assoluta prevalenza della città sulla campagna.

Un altro aspetto che esamina è quello del territorio come susseguirsi di eventi che cancellano e riscrivono 'segnî' e 'tracce'; la città di 'fondazione' realizzata secondo modelli ideali solo apparentemente contrasta con questa interpretazione del territorio come palinsesto, sia perché può considerarsi come una prima scrittura, sia perché lo stesso

Corboz affronta la questione della 'rappresentazione mentale' del territorio. «Si fa una mappa prima per conoscere, poi per agire. Col territorio divide la sua natura di processo, prodotto, progetto: ed essendo essa anche forma e senso, si rischia di prenderla per un soggetto. Istituita a modello, dotata del fascino di un microcosmo, essa tende a sostituirsi al reale. La mappa è più pura del territorio, perché obbedisce al principe. Si presta ad ogni disegno ch'essa concretizza per anticipazione e di cui sembra dimostrare la liceità» [Corboz 1985, 25]; ed ancora evidenzia che gli strumenti della rappresentazione «tessono insieme un territorio inedito, dove l'immaginario e il reale si verificano l'un l'altro: questo territorio non è più costituito principalmente da distese e da ostacoli, ma da flussi, assi, nodi» [Corboz 1985, 27]. La città ideale fa parte, a pieno titolo, di questi processi morfogenetici del territorio.

### 1. La rappresentazione dello spazio urbano

La rappresentazione dello spazio urbano è attività assai complessa che coinvolge molteplici fattori fra loro strettamente interrelati: fenomeni percettivi, capacità manuali, contesto culturale, formazione individuale, sensibilità personale. Questo insieme articolato di elementi, permettono al contenuto della rappresentazione di essere prodotto, trasmesso e per lo più percepito senza eccessive distorsioni di senso.

Quando la figurazione riguarda lo spazio urbano entrano in gioco ulteriori questioni in quanto l'immagine urbana non può essere assunta come univoca; noi percepiamo e apprendiamo la città in modo plurale, si pensi, ad esempio, alla diversa esperienza – evidenziata da Walter Benjamin – che hanno dello stesso luogo un nativo che vi torna dopo molto tempo e uno straniero, un turista. Il primo ha una percezione correlata principalmente al tempo e determinata dalla memoria, il secondo coglie principalmente gli aspetti 'spaziali' del luogo.

Al contempo, se è dato quanto sopra, allora è vero anche il contrario, ovvero a partire da un modello mentale possiamo costruire le immagini di più città, con minime variazioni del modello stesso. Lo spazio urbano viene filtrato dall'immaginario collettivo trasformandolo in 'luogo' mentale; il punto di vista determina la fisionomia del sito. Il reale «si trova a prender forma dalle immagini che lo descrivono successivamente come dalla superficie delle cose; il mondo, in ogni momento, risiede nell'universo delle sue figure; il mondo della rappresentazione è il mondo stesso» [Guillerme 1982, 13].

Maria Corti nel saggio *La città come luogo mentale*, evidenzia il complesso rapporto che si stabilisce tra lo spazio urbano e l'immaginario collettivo prendendo ad esempio la Parigi del XII e XIII secolo per il «processo di genesi della città come luogo mentale positivo o negativo, ma mai neutro» [Corti 1987, 52]. Più in generale si può rilevare come la rappresentazione proceda da un atto di astrazione e in tal senso può assumere significati diversi a seconda delle relazioni spaziali e temporali che si stabiliscono con lo spazio urbano. Esiste, tuttavia, un 'luogo' dove tali relazioni non ammettono vie di mezzo: o sono massimamente determinate o sono massimamente indeterminate. Questo 'luogo' è la città utopica.

Nella città utopica i codici culturali sono orientati verso il futuro e dunque non ha storia, è situata in località inesistenti o lontanissime ma è sempre perfettamente definita in ogni sua parte e in ogni sua funzione e proprio per tali caratteristiche si pone come modello di riferimento per la edificazione delle città reali. Possiamo quindi parlare di rappresentazione della città anche quando il disegno, i disegni ci restituiscono un modello teorico ideale, ma il passaggio alla città reale comporta comunque una rappresentazione 'architettonica'

ovvero realizzabile che però non può considerare la totalità del reale ma sempre caratteri parziali che convergono, anche in tempi successivi, a definire l'architettura della città.

La rappresentazione intesa come atto creativo comporta la necessità di guardare la realtà sotto angolazioni particolari; di «vedere nelle cose del reale delle possibilità di essere altro; pronto anche a fare di qualsiasi segno del mondo un uso contrario all'uso che ne fanno gli altri» [Corti 1984, 52].

I modi della rappresentazione dello spazio urbano sono, direi inevitabilmente, correlati al concetto di spazio proprio di ciascuna epoca.

## 2. Città ideale - città reale

Nelle relazioni che si stabiliscono, nello spazio e nel tempo, tra diversi manufatti e nel loro combinarsi si definisce il 'luogo' come insieme di elementi diversi. La città ideale non ha né storia né luogo; è protesa verso il futuro e si costituisce come modello in grado di indirizzare la forma urbana sia esistente, dove naturalmente deve incontrarsi/scontrarsi con una struttura consolidata, sia da realizzare, dove i criteri ordinatori trovano maggiore possibilità di concretizzazione [La città come forma simbolica 1973]. È ancora Maria Corti a rilevare che «il parlare di simbolizzazione dell'idea di città può produrre un orientamento dei codici culturali in direzione del futuro, di qualcosa che non c'è ma ci sarà» [Corti 1987, 52].

Nella città medioevale prevale una condizione d'uso, cioè la città ha una stretta relazione con le attività che vi si svolgono; negli spazi urbani si tengono attività mercantili, cerimonie religiose, feste e spettacoli e sono il luogo dove si manifestano i diversi poteri, in particolare quello ecclesiastico e quello nobiliare. Già nel Basso Medioevo si delinea un nuovo spirito urbano strettamente connesso alla costruzione di una immagine urbana che si esprime attraverso nuovi modi figurativi. Quando, a partire dalla seconda metà del XIV secolo, si diffondono le rappresentazioni prospettiche queste incidono significativamente sulla organizzazione dello spazio urbano: la realtà è filtrata dal sistema di rappresentazione. La città è intesa come 'luogo artificiale' e dunque sicuro a differenza della natura piena di pericoli, insicura e dunque brutta [Le Goff 1984].

Leon Battista Alberti apre una 'finestra' sul mondo. L'uomo è al centro del mondo e la costruzione delle città nuove avviene secondo i criteri della regolarità, della visibilità centrale e della visibilità panoptica corrispondente all'occhio del Principe.

Quando all'uomo leonardesco si sostituisce l'uomo analista, lo scienziato, ogni punto dello spazio è descrivibile attraverso coordinate, si afferma il sistema cartesiano. L'unità del mondo non è più nella natura ma nella mente dell'uomo. Le regole della simmetria sono poste a base del 'bello', un bello non legato alla natura, imperfetta, ma alla sua idealizzazione, ad un modello ideale. Questi modelli estetici si riflettono nell'edificazione delle città.

La formazione/trasformazione dello spazio è segnata da un modello o da uno schema spesso risultante dalla singolare ma non casuale coincidenza delle necessità di difesa militare con il processo di razionalizzazione della vita pubblica.

Per tutto il Cinquecento il tema della città ideale occupa un posto di primo piano nella trattatistica che spesso segue l'esperienza sul campo, operando un processo di concettualizzazione volto alla definizione di elementi generalizzabili. Uno dei modelli più noti e con maggiori ricadute è Sforzinda città ideale descritta dal Filarete alla metà del XV secolo a cui di sicuro fa riferimento Palmanova e in modo indiretto anche Grammichele.

Possiamo inscrivere nella categoria 'città ideale' tutte quelle città di 'fondazione' che sono il risultato di un modello astratto, teorico, che nella sua attuazione ha dato luogo a spazi di vita e ha generato, nel tempo, stratificazioni storiche, sociali, relazionali diventando città reale.

Il rapporto tra città ideale e città reale può essere assimilato al rapporto esistente in sociologia tra lo 'stato nascente' ovvero il momento di discontinuità rispetto all'assetto consolidato e lo 'stato istituzionale' ovvero parte integrante della vita quotidiana. In tal senso l'invenzione introdotta dalla città ideale non può essere considerata a prescindere dai legami, esistenti e precedenti al suo manifestarsi, con le istituzioni e dalla sua successiva riappropriazione da parte di queste.

Tali città non necessariamente e non sempre sono state realizzate su terreno inedito, si pensi a Pienza che nasce (1462) sulla trasformazione radicale di un piccolo borgo preesistente, sulla base delle indicazioni di Enea Silvio Piccolomini – Papa Pio II – che lì era nato e avendone riscontrato il degrado decise di farvi erigere una città 'ideale' affidata all'architetto Bernardo Rossellino.

Intendo qui analizzare due città 'ideali', peraltro molto note, Palmanova (1593) e Gramscio (1693) molto diverse tra loro per epoca di realizzazione; modello di riferimento, l'una architettura militare cinquecentesca l'altra maglia geometrica ordinatrice; collocazione geografica, l'una in Friuli l'altra nel sud della Sicilia; ragioni fondative, l'una fortezza militare a difesa dei confini della Serenissima l'altra come ricostruzione dell'abitato di Occhiola completamente distrutto da un devastante terremoto.

### **3. Palmanova**

La fortezza militare di Palmanova fu costruita su progetto di Giulio Savagnon, generale d'artiglieria e sovrintendente dell'ufficio di fortificazioni di Venezia, vero animatore dell'intervento al quale collaborarono diversi altri progettisti tra cui si ricordano Vincenzo Scamozzi, Marcantonio Martinengo, a partire dal 1593 – i lavori si protrassero fino al 1623 – per soddisfare le esigenze difensive della Serenissima laddove esisteva il borgo di Palmata, che in realtà era poco più di uno spiazzo agricolo, e fu nominata Palma (successivamente la nuova) sia per l'etimo originario sia perché la palma è simbolo cristiano.

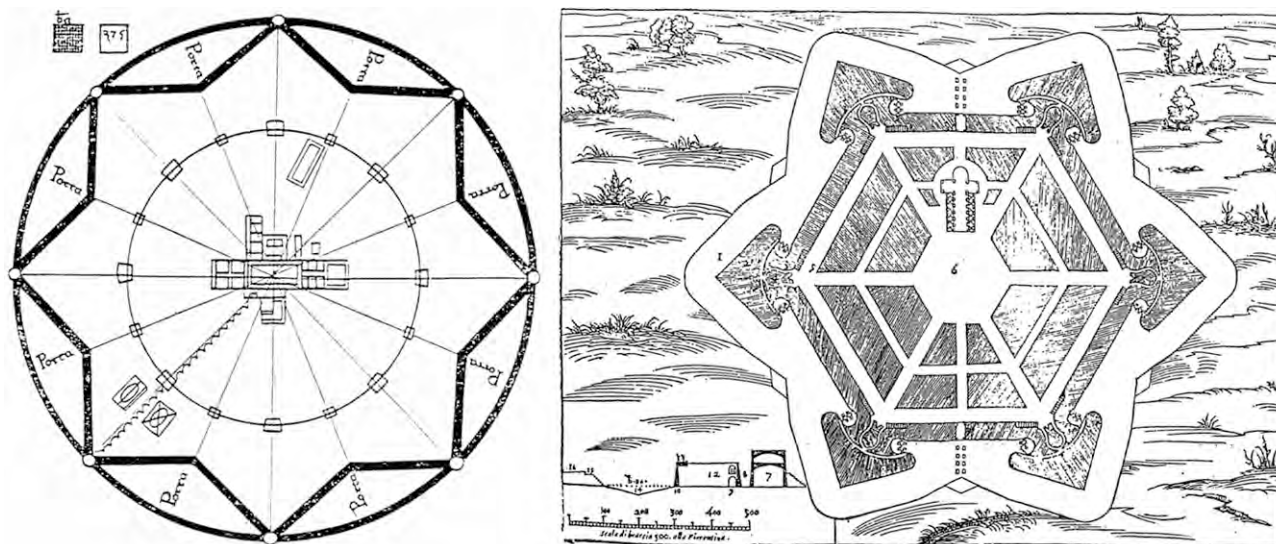
La realizzazione della fortezza serviva alla Repubblica di Venezia per difendere il confine orientale dagli attacchi dei turchi, degli uscocchi (pirati di origine slava) e soprattutto dalle mire espansionistiche dell'Austria, infatti la realizzazione di possenti fortezze non solo rispondeva a specifiche esigenze militari, ma costituiva una dimostrazione di potenza tesa a dissuadere gli avversari da mire espansionistiche. Da qui la collocazione in posizione baricentrica tra Udine e il mare.

Il riferimento alle forme ideali del Rinascimento, in particolare ai disegni del Filarete, con il suo impianto radiale con nove lati e nove vertici, sembra evidente anche se per alcuni il progetto rappresenta più semplicemente la sintesi dell'arte del costruire le fortezze; ma Palmanova «ha la complessità della città fortezza, ed essa esemplifica la nuova concezione dello spazio tridimensionale elaborata dal Rinascimento. Gli studi presenti nel suo progetto e nella sua realizzazione relativi alla traiettoria di un proiettile, alla rappresentazione nello spazio degli oggetti attraverso la prospettiva, nel far riferimento alle orbite celesti in base alla pianta, tutte queste elaborazioni segnano l'avvio della scienza moderna» [Stroppa 1998, 113].



La fortezza di Palma presentava alcune peculiari caratteristiche. Innanzitutto l'intero complesso fortificato era ribassato rispetto al piano di campagna in modo da risultare quasi invisibile a chi viene da terra finché non giungeva a breve distanza.

Al centro della piazza vi era una torre circolare con accanto un fortino, poi sostituita da un basamento esagonale dove è collocato lo stendardo. Nell'insediamento è riscontrabile un



1: Gli schemi planimetrici della città ideale di Sforzinda del Filarete e di una città militare di Antonio Lupicini.



2: Vista aerea di Palmanova.

modulo base di circa 14 metri che è elemento generatore anche delle sezioni stradali. Alla prima cerchia muraria se ne aggiunse una seconda realizzata, a partire dal 1667, sempre dalla Serenissima, e infine una terza cerchia (1806-1809), sempre in asse rispetto alla precedente, per volontà di Napoleone onde far fronte alla maggiore gittata delle armi da fuoco.

Nel 1866, dopo la terza guerra d'indipendenza, fu annessa al regno d'Italia e militarmente dismessa.

In realtà dal punto di vista militare Palmanova ha avuto una utilizzazione pressoché nulla e fin da subito, in quanto guarnigione militare, accoglieva una popolazione civile; dopo la dismissione la popolazione è rimasta abbastanza costante nel tempo intorno ai cinquemila abitanti anche se era stata predisposta per ventimila abitanti.

L'architettura militare cede il passo a quella civile senza però subire modificazioni tali da cambiare il disegno complessivo della città. Si edificano il teatro, la stazione ferroviaria, si rinnova l'ospedale, che esisteva già dal Seicento, si apre la filanda. La piazza, da sempre fulcro e centro visivo, è lo snodo di tutte le attività e su di essa insistono i principali edifici civili.

#### **4. Grammichele**

L'11 gennaio 1693 un devastante terremoto distrusse il borgo medioevale di Occhiola attestato su di un pianoro sulla cima di una collina.

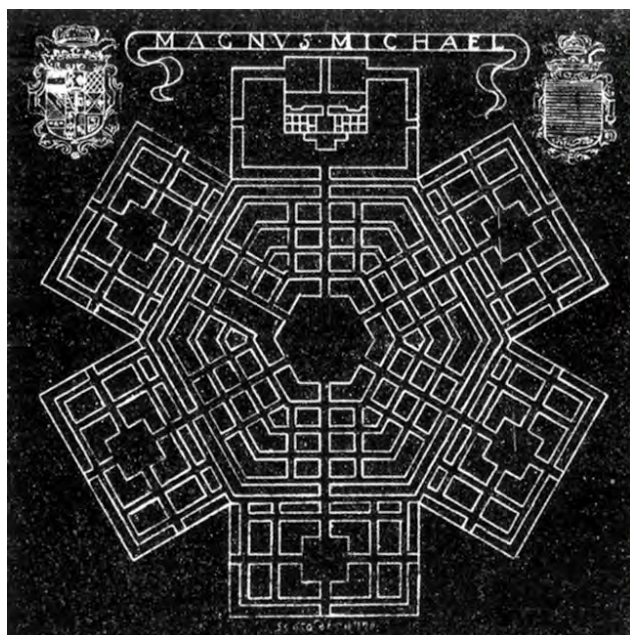
Un terremoto è, forse, tra le catastrofi naturali quella che determina la massima discontinuità sia fisica sia nella memoria collettiva e in tal senso può costituire un importante elemento di rinnovamento. Nello specifico, dopo pochi mesi Carlo Maria Carafa Branciforte principe di Butera, feudatario della zona, avviava la costruzione su di un suo terreno a circa due chilometri dal borgo distrutto, di un nuovo insediamento, Grammichele, destinato ad accogliere gli abitanti di Occhiola rimasti senza casa ma aperto anche a nuovi cittadini [Caligalis, Blasco 1975].

La struttura segue un rigido schema geometrico basato sulla forma dell'esagono a partire dalla piazza centrale cardine di tutto l'insediamento. Dalla piazza si dipartono sei strade che tagliano ortogonalmente i lati dell'esagono e conducono a delle piazze rettangolari che fungono da elemento generatore per sei quartieri, ognuno dei quali poggia sull'esagono esterno, determinando così degli spazi liberi triangolari tra di essi [Marino 1977].

La geometria dell'insediamento è dunque regolata dall'esagono, ripreso dalle teorie urbane rinascimentali, tuttavia, a causa dell'andamento irregolare del terreno, la forma urbana non si percepisce percorrendo la città ma solo da una visione zenitale, come d'altronde accade a Palmanova anche se lì dipendeva dall'interramento dell'insediamento. Il riferimento alla matrice geometrica di Palmanova è evidente; così come è evidente l'analogia formale e, soprattutto, concettuale con la realizzazione di uno gnomone al centro della piazza, laddove a Palmanova vi era una torre militare; tuttavia è proprio la sostituzione della torre con la meridiana, argomento sul quale il principe aveva scritto un trattato, che segna la distanza non solo temporale ma anche culturale da Palmanova, distanza ulteriormente evidenziata dall'apertura verso i borghi esterni che colloca Grammichele nel barocco.

La regola fondativa di Grammichele è la regola del Principe: nel disegno originario sono assenti i segni manifesti dei Poteri, manca la Cattedrale così come manca il Palazzo nobiliare, forse anche in considerazione del suo carattere di città rurale.





3: Fra Michele La Ferla. Pianta di Grammichele, fine del XVII secolo.



4: Vista aerea di Grammichele.

La regola è universale, si tiene da sé, non vi è necessità della Chiesa, ma anche il Principe può essere distante, il suo palazzo non emerge ma si colloca sull'unico asse orizzontale. La rigorosa geometria dell'insediamento concorre in un unico punto, il centro della piazza dove lo gnomone la rendeva una grande meridiana.

Solo successivamente sulla piazza si costruiscono il Palazzo dei Giurati (1720), sostituito nel 1898 dal Municipio, e la Chiesa Madre (1723), arretrata rispetto all'esagono fondativo e dissonante nell'ordine dell'edificato, che si salda con la piccola chiesa preesistente che affacciava sulla radiale.

Il successivo sviluppo edilizio della città, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento secondo il piano regolatore del 1875, anche se avviene in modo ordinato, contraddice l'impianto originario a cominciare dalla saturazione dei triangoli verdi esistenti tra i rettangoli poggiati sui lati dell'esagono esterno.

Lo schema geometrico indifferenziato crea al cittadino moderno, in particolare al visitatore, una inevitabile difficoltà ad orientarsi, tuttavia è molto probabile che tale disagio non esistesse al momento della realizzazione quando tutti erano abituati a regolarsi col corso del sole, ben evidenziato dall'ombra proiettata dallo gnomone.

### Bibliografia

- CALIGALIS, S.P., BLASCO, S. (1975). *Grammichele o della città ideale*, in «Arte cristiana», n. 12, LIII.  
 CORBOZ, A. (1985). *Il territorio come palinsesto*, in «Casabella», n. 516, pp. 22-27.  
 CORTI, M. (1984). *Luoghi mentali e percorsi dell'invenzione*, in «Casabella», n. 503, pp. 52-55.  
 CORTI, M. (1987). *La città come luogo mentale*, in «Casabella», n. 535, pp. 52-55.  
 GUILLERME, J. (1982). *La figurazione in architettura*, Milano, Franco Angeli.  
*La città come forma simbolica* (1973). Roma, Bulzoni.  
 LE GOFF, J. (1984). *La città e la sua immagine, fra realtà e mito*, «Casabella», n. 505, pp. 48-51.  
 MARINO, A. (1977). *Urbanistica e "ancien regime" nella Sicilia barocca*, in «Storia della città», n.2.  
*Palmanova, fortezza d'Europa, 1593-1993* (1993). Venezia, Marsilio.  
 STROPPIA, C. (1998). *Le città del sogno. Idee per una politica culturale*, Milano, Franco Angeli.



## *Viste prospettiche della città di Granada: la finzione d'Oriente in Europa* *Perspective views of the city of Granada: the fiction of the Orient in Europe*

**INMACULADA LOPEZ-VILCHEZ**

Universidad de Granada

### **Abstract**

*Con l'annessione di Granada al regno spagnolo nel 1492 da parte dei re cattolici, si sviluppò un programma di trasformazione della città per renderla capitale di un impero. Gli artisti descrivono i cambiamenti della città moderna che convivono con l'eredità del passato della tradizione araba ed ebraica. L'immagine di Granada inizia essere 'distorta' nelle stampe, nelle incisioni, nei dipinti ma anche nella letteratura di viaggio. Lo studio si concentra sulle rappresentazioni di una città idealizzata, trasformata nelle proporzioni e negli spazi, che presenta l'Oriente in Europa.*

*In Granada a city transformation program was developed to make it the symbol of the Christian monarchy with the inclusion into the Spanish kingdom in 1492 by the Catholic Monarchs. Artists reflect these changes of the modern city living together with the legacy of the past of Arab and Jewish tradition. Granada begins to be distorted through prints in travel literature, engravings and paintings. The study focuses on the representations of an idealized city, transformed in its proportions and spaces that presents the East in Europe.*

### **Keywords**

Rappresentazioni di città, Granada, prospettiva.

*City representation, Granada, perspective.*

### **Introduzione**

La città di Granada è un esempio della sopravvivenza di impianti precedenti che riflettono gli avvenimenti storici. Con l'annessione al regno spagnolo nel 1492 da parte dei re cattolici, fu sviluppato un programma per la città che la trasformasse nel simbolo della monarchia cristiana, dotandola delle infrastrutture necessarie alla capitale di un impero. Dal punto di vista politico, il governo dei re cattolici Isabella di Castiglia e Ferdinando d'Aragona e della corte di Toledo [Galera 2014] a partire da 1480 si caratterizzò per la volontà di definire uno stato moderno e coeso, che culminò con l'annessione della città di Granada nel 1492. Granada fu l'ultima città dell'ambizioso progetto politico e religioso volto a realizzare un Impero e, data la sua importanza simbolica, la regina Isabella, la Cattolica, decise di farsi seppellire in questa città, nella *Capilla Real* insieme a Ferdinando. Nella prima metà del secolo XVI Granada si trasforma, sia per l'incremento della popolazione che per la rilevante concentrazione delle istituzioni amministrative lì localizzate, candidandosi a diventare la più importante città della corona spagnola, per un periodo, anche, capitale dell'Impero.

### **1. La trasformazione urbana**

Alla fine del secolo XV la città, densamente popolata, mostrava una complessa struttura fortificata e una trama medievale. La popolazione era concentrata sulle alture montuose poco pronunciate dell'*Albayzin*, davanti alla città fortificata dell'*Alhambra*, e nelle zone di



Sacromonte e *Realejo*. In questo contesto furono promossi una serie di programmi tesi a rendere castigliana e cristiana la sua immagine e a modernizzare la sua trama urbana per trasformare la città islamica in una moderna e cristiana. Il suo carattere simbolico, emblema dell'unità politica e spirituale del nuovo stato, accrebbe la sua importanza durante questo periodo. Un programma di opere pubbliche fu promosso dai re cattolici per trasformare quella che, anni prima, era stata la capitale del Regno Nazarì, convertendola in un luogo metaforico dell'unità territoriale e spirituale della nuova corona spagnola. A questo scopo furono costruiti una serie di edifici monumentali che, oltre ad essere le sedi di importanti istituzioni amministrative, mostravano alla popolazione un nuovo scenario urbano, frutto del cambiamento culturale avvenuto in essa a partire dalla sua conquista nel 1492.

In tale programma di corte di 'castiglianizzazione' spiccano progetti architettonici di grande scala come, per esempio, quello della Cancelleria (sede dell'amministrazione della giustizia e carcere) e due piani urbanistici. Il piano di cristianizzazione di Granada prevedeva la fondazione di più di venti chiese a partire dal 1501 – la maggior parte di esse sulle piante delle antiche moschee –. A queste vanno aggiunte le costruzioni della *Capilla Real*, della Cattedrale e le numerose fondazioni monastiche e conventuali. Il piano di ammodernamento del tessuto urbano prevedeva l'ampliamento e la regolarizzazione delle strade, partendo dalle principali, e la costruzione di spazi pubblici di rappresentanza come *Plaza Nueva* e la piazza di *Bibarrambla* [Anguita, López-Vilchez 2012].

Il ruolo di rilievo, che Granada rivestì per la monarchia spagnola, si mantenne durante tutta la prima metà del secolo XVI, periodo in cui la città, oltre ad essere il centro spagnolo più popolato, con un numero pari a circa 60.000 abitanti, si trasformò nella prima sede amministrativa del Regno con la presenza, tra le altre istituzioni, della Capitaneria Generale, della Cancelleria – che amministrava la giustizia di metà del Regno di Castiglia – , dell'Arcivescovado, dell'Inquisizione. Durante il regno di Carlo V, l'importanza della città venne confermata con la costruzione del palazzo nell'Alhambra e il progetto di rendere la cattedrale il suo mausoleo. Inoltre fu istituita l'Università nel 1531.

Questi progetti facilitarono il profondo rinnovamento del suo paesaggio urbano, mostrando in modo inequivocabile il cambiamento culturale che stava avvenendo. La città, che aveva un marcato carattere arabo, fu progressivamente modificata ma seppe anche mantenere gran parte della tradizione precedente. Per questo motivo, in particolare durante i secoli XVI e XVII, divenne estremamente attraente per i viaggiatori e pittori che la raffigurarono in tante rappresentazioni; queste iconografie non sono sempre fedeli alla realtà, infatti spesso abbondano di licenze artistiche.

## 2. Le immagini della città

La città di Granada inizia ad essere rappresentata dalle edizioni a stampa della letteratura di viaggio e delle vedute urbane e dalla pittura. Disegnatori e vedutisti riprendono i cambiamenti della città moderna che convive con l'eredità della tradizione araba ed ebraica. Il nostro studio si concentra sulle vedute urbane prodotte nei secoli XVI e XVII da artisti come Joris Hoefnagel, Anton van der Wyngaerde, Pier Maria Baldi, Louis Meunier, etc., che proposero una città idealizzata, trasformata nelle sue proporzioni e nei suoi spazi. In modo particolare questi autori furono impressionati dall'Alhambra, che rendeva Granada la città che portava l'Oriente in Europa: questa immagine influì profondamente nel Romanticismo che diffuse la città nel XIX secolo.

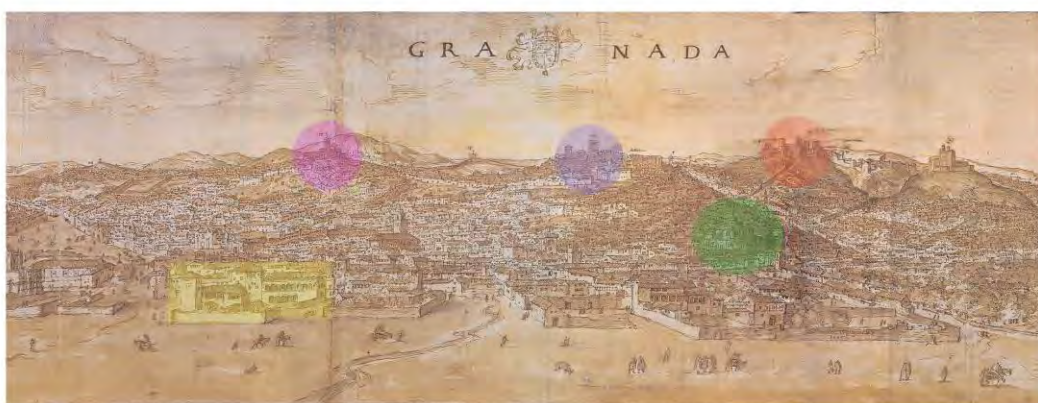
La nostra analisi confronta tre gruppi di documenti grafici, ordinati cronologicamente, che rendono la progressiva trasformazione della città. Le iconografie sono di differenti tipologie:

la prima analisi utilizza panorami o viste prospettiche, realizzate rispettivamente nel 1563-65, 1567 e 1668, che mostrano con grande chiarezza la trasformazione tra la metà del XVII e la metà del XVIII secolo; la seconda analisi è focalizzata sulla planimetria del 1612-14 che illustra il cambiamento urbano grazie ad un elaborato tecnico; la terza analisi studia le immagini del secolo XVII, nelle quali la città moderna e monumentale mostra aspetti pittoreschi, non sempre fedeli alla realtà.

## 2.1. Tre panorami di Granada



a. Hoefnagel, 1563-5



b. Wyngaerde, 1567



c. P.M.Baldi, 1668

- Iglesia San Cristóbal
- Iglesia San Miguel
- Catedral  
Iglesia Mayor
- Alhambra
- Colegio San Pablo

1: Particolari delle vedute: a. Anton van der Wyngaerde, *Panorama della città di Granada*, 1567; b. Joris Hoefnagel, *Granada*, in *Civitates Orbis Terrarum*, 1572-1618; c. Pier Maria Baldi, *Panorama di Granada*, 1668.

In primo luogo, tratteremo un'analisi comparativa delle tre rappresentazioni più conosciute al giorno d'oggi, anche se in passato fu pubblicata e diffusa solo una di esse. Si tratta delle viste della città da ovest realizzate dal vivo da Joris Hoefnagel nel 1563-1565 per la nota opera *Civitates Orbis Terrarum*. L'opera ebbe ampia diffusione dato il successo editoriale e le riedizioni e reinterpretazioni che altri artisti fecero della stessa, nonostante presenti alcune licenze per quanto riguarda l'identificazione e la rappresentazione di alcuni edifici. La

paragoniamo con il panorama eseguito da una posizione simile da Anton van der Wyngaerde, datata 1567<sup>1</sup>, che presenta la città con maggior fedeltà e dettaglio, rendendo riconoscibile la trasformazione urbana che si stava portando avanti dall'inizio del secolo XVI. Dal confronto delle iconografie (figg. 1a, 1b) emerge che nel disegno di Wyngaerde le proporzioni, l'ubicazione delle architetture e anche la scala degli edifici sono più precise. Inoltre si conservano altri manoscritti di studio dell'autore: appunti, schizzi complementari, bozze con misure, scritti e la griglia.

In entrambi i profili della città si riconoscono le localizzazioni dei nuovi assi e tra essi il complesso dell'Alhambra e la *Iglesia Mayor* o cattedrale, ancora in costruzione nel periodo in cui si disegnavano entrambe le viste prospettiche. È particolare la densità della trama urbana nella collina dove è ubicato il quartiere dell'*Albayzín*, zona popolare con caratteristiche chiaramente morischi, coronato dalla chiesa di *San Miguel* e che si estende fino alla chiesa di *San Cristóbal*, terminata nel 1559. La città è rappresentata come una grande urbe, in pieno splendore, che convive con i resti del passato: minareti di moschee convertiti in torri di chiese, ampi tratti di fortificazioni nazari, numerose porte di accesso alla città insieme alle estensioni extramurali dove si costruiscono edifici di grande rilevanza come il nuovo *Hospital Real*, fondato nel 1504, i cui lavori ebbero inizio nel 1511, o il monastero di San Jerónimo, la cui costruzione si concluse nel 1568.

La terza vista prospettica della nostra analisi (fig. 1c) fu realizzata un secolo dopo dall'architetto e pittore italiano Pier Maria Baldi nel dicembre del 1668<sup>2</sup>. L'autore accompagnava Cosimo III de' Medici nel viaggio nella Penisola Iberica; questa rappresentazione di Granada da ovest presenta somiglianze per il punto di vista e gli elementi cui si è fatto riferimento in precedenza.

La veduta si attiene fedelmente alla realtà in quanto a scale e proporzioni, mentre il pittore si permette qualche licenza per la rappresentazione di alcuni edifici, che riprende ruotati in modo da permetterne più facilmente l'identificazione. Lorenzo Magalotti<sup>3</sup>, autore dei diari del viaggio, loda Granada come una delle più belle e importanti città dell'itinerario nella Penisola Iberica e allude alla convivenza di differenti stili architettonici, che catturano l'attenzione del visitatore. Segnala l'importanza delle nuove costruzioni cristiane: il palazzo di Carlo V, non ancora terminato, così come la Cattedrale, la cui costruzione è in corso, ammirando inoltre la *Capilla Real* e i sepolcri dei re cattolici, del re Filippo I e della regina Giovanna. Evidenzia la magnifica chiesa di *San Jerónimo*, il palazzo della Cancelleria e l'abbazia del Sacromonte, così come le costruzioni delle piazze e delle chiese, alcune ancora in corso, come la *Virgen de las Angustias* o la chiesa dei domenicani.

Eppure, non sembrano di gusto italiano tutti i riferimenti che nel testo alludono all'architettura islamica, sia palatina che popolare, come mostra il commento sulla visita al quartiere dello *Zacatín* «è un vicolo stretto, buio, brutto e sporco ma con i migliori e più ricchi negozi di Granada» o la descrizione generale sulle abitazioni «numerosi case di mattoni e alcune strade tanto strette e sporche, tolgono valore alla città in quanto a grandezza (che crebbe considerabilmente dopo la cacciata degli arabi) e a popolazione».

Più severa la descrizione che dedica alla visita al famoso Patio dei Leoni dell'Alhambra, su cui si legge «Là si trova la Sala dei Leoni in onore alla fontana che si trova al centro del patio

---

<sup>1</sup> Vienna, National Bibliothek, Ms. Min. 41.

<sup>2</sup> Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, *Mediceo Palatino*, Cod. 123, v.1.

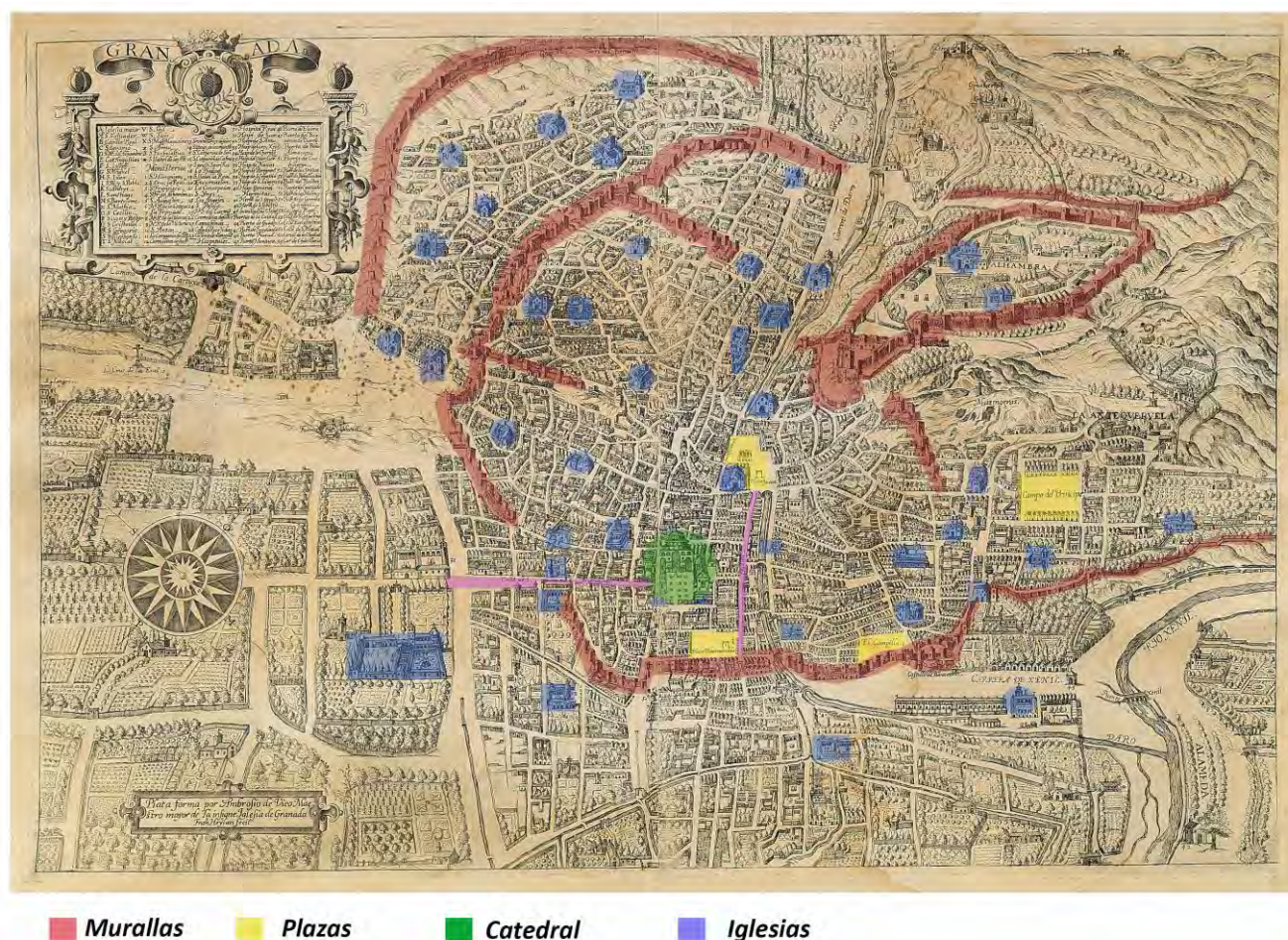
<sup>3</sup> Firenze, Archivio di Stato di Firenze, *Mediceo del Principato*, v. 6391: *Viaggio del Magalotti col Principe Cosimo in Spagna, Inghilterra, Olanda e Francia*, anni 1668-1669.



il cui bacino è sostenuto da alcuni leoni di marmo mal scolpiti e con decorazioni ricorrenti di alcuni porticati con colonne di marmo dall'architettura imperfetta» [Magalotti, 2018].

## 2.2. Vista ortografica o *Piattaforma di Granada*

Un secondo documento grafico di grande interesse, cronologicamente molto vicino ai panorami del secolo XVI, è la cosiddetta *Piattaforma* di Ambrosio de Vico (fig. 2); nella vista a volo d'uccello possiamo riconoscere gli elementi trasformati e quelli rappresentati correttamente nel tessuto urbano.



2: Ambrosio de Vico, *Piattaforma della città di Granada*, 1613.

Questa vista prospettica è un'edizione a stampa nota come la *Piattaforma della città di Granada*, disegnata dall'architetto Ambrosio de Vico nell'ultima decade del 1500, incisa da Francisco Heylan e pubblicata negli anni 1612-1614. Dal punto di vista tecnico, la *Piattaforma* utilizza un'assonometria cavaliere, che permette di rispettare le altezze degli edifici e risulta abbastanza precisa nella descrizione topografica e nei dettagli; questa rappresentazione permette di estrapolare alcuni elementi che segnaleremo come testimonianza del palinsesto su cui si trasforma la città di Granada. La *Piattaforma* mostra la sopravvivenza del tessuto urbano della Granada islamica (perfettamente delimitata dalle fortificazioni nazari con le porte), all'interno del quale si realizzano assi regolari, che convergono nelle piazze; questo impianto accoglie l'inclusione di monasteri e chiese



(solitamente in sostituzione delle antiche moschee), la fondazione di ospedali e collegi, così come delle sedi principali di giustizia e governo della città. Esistono un totale di 63 emergenze segnalate. *Plaza Nueva* è uno degli spazi comuni più importanti di questa trasformazione, la cui costruzione si realizza tra il 1506 e il 1515 sulla copertura del fiume Darro che attraversava la città, dove sono localizzate la Cancelleria Reale e il carcere. A *Plaza Nueva* si aggiungono nuovi luoghi di incontro con le piazze Bibarrambla, del Campillo e Campo del Príncipe nella zona bassa della città, dove si celebrano feste, corride di tori e si installano le architetture effimere.

La costruzione della Cattedrale situata nel cuore dell'urbe costituirà il fulcro della Granada moderna, dov'era già stato ubicato il luogo di sepoltura dei re cattolici, e si stabilisce un asse viario di collegamento al monastero di San Jerónimo, citato in precedenza. Nella Piattaforma di Vico si nota l'avanzamento dei lavori della Cattedrale di cui si termina solo il ciborio e, accanto ad essa, è ancora presente la *Mezquita Mayor*, moschea distrutta nel 1704.

### 3. La rappresentazione di una città monumentale e la sopravvivenza del passato



a



b



c

3: a. Van der Aa, *Les délices de l'Espagne*, 1707, particolare. b. Louis Meunier, *Vista de Granada, Alhambra y Torres Bermejas*, 1668, particolare. c. Van der Berge, *Theatrum Hispaniae Exhibens Regni Urbes*, c. 1700 ca., particolare.

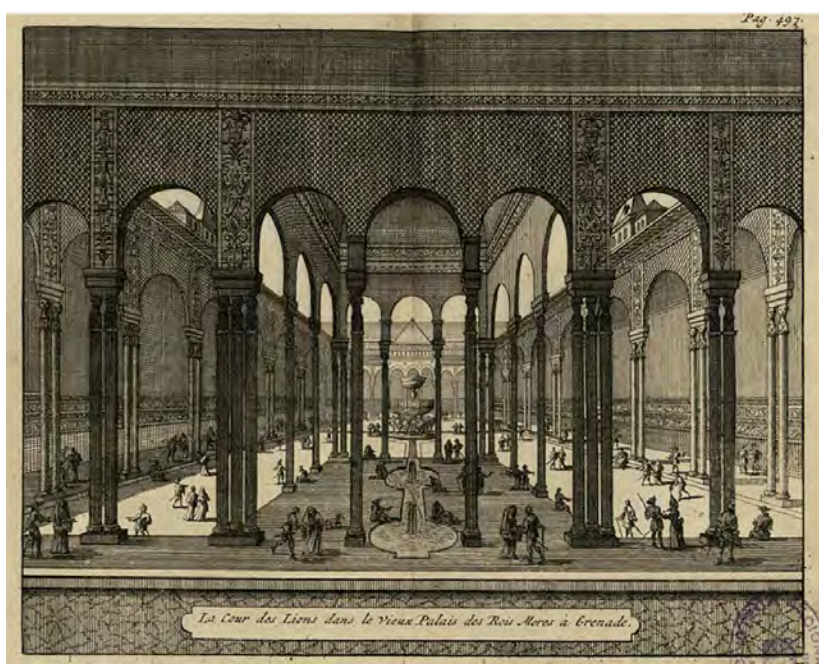
Abbiamo appena terminato il percorso attraverso la città per constatare l'esistenza di numerosi luoghi in cui Granada si mostra come uno scenario chiaramente europeo con reminiscenze di un lontano Oriente.

Come già indicato in uno studio precedente [López-Vílchez, 2017], la città di Granada sarà per i viaggiatori romantici, soprattutto nel secolo XIX, una destinazione necessaria per godere di uno scenario urbano di grande ricchezza. Da un lato sopravvive il passato nazari



grazie alle zone tipiche di una medina mussulmana, ai quartieri medievali, a un ampio complesso dal carattere difensivo che include la fortezza militare e il palazzo dei re arabi, dall'altro si moltiplicano gli interventi di un programma imperiale che unisce stili come il gotico di Isabella di Castiglia e il Rinascimento. Tutto ciò si completa con le caratteristiche di una popolazione presso cui gli aspetti folcloristici e leggendari si combinano in armonia.

Dunque la quantità di scorci pieni di contrasti nelle sue strade e nella sua architettura trasforma Granada in un modello originale e unico per i pittori e gli artisti a partire dal secolo XVI. La grande attrattiva di queste immagini trae origine in gran misura dalla ricchezza e dal contrasto dato dalla coesistenza di stili architettonici della tradizione islamica accanto alle nuove costruzioni di stile rinascimentale, proprio come avviene nelle vedute che presentano il monumento dell'Alhambra a confronto con la città cristiana, sia tramite le sue piazze che tramite il recinto palatino dell'Alhambra.



a. Van der Aa, *Le Cour des Lions dans le vieux Palais des Rois Mores à Grenade*, 1707.



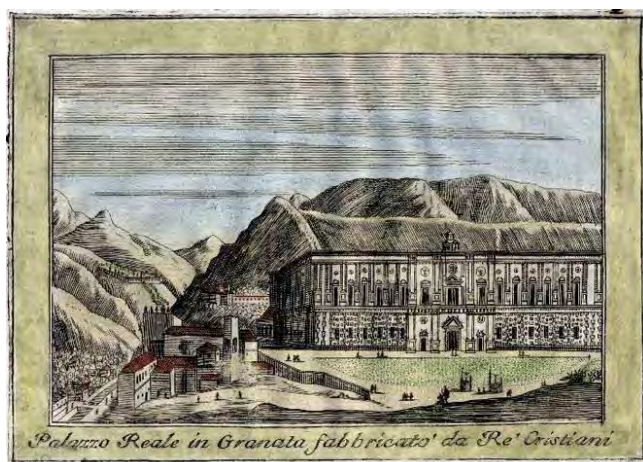
b. J. Laurent. *Fotografia del patio de los Leones*. s.f.

4.a: Van der Aa, *Le Cour de Lions*, 1707. 4.b: Jean Laurent, *El patio de los Leones desde la Sala de los Escudos (Alhambra)*, 1888, fotografia.

Con una breve analisi focalizzata su quelle rappresentazioni di transizione verso il Romanticismo, si può constatare come gli artisti del secolo XVII intendano evidenziare e ampliare l'importanza di una città monumentale cristiana in cui si enfatizza il valore di un rilevante passato storico, ragion per cui questi tratti orientali risultano molto attraenti per dimostrare l'originalità di una città che porta «un Oriente in Europa». Questa singolarità contribuisce alla fervida immaginazione di alcune interpretazioni degli artisti che, senza riuscire ad ottenere un riferimento diretto del paesaggio, si allontanano progressivamente dalle fonti e aggiungono elementi alieni alla tradizione architettonica locale. Si aggiungono stili architettonici che non corrispondono alla realtà dei modelli autentici oppure appartenenti all'immaginario simbolico o poetico. Come si può notare nella figura 3, l'immagine degenera tra il tipico e l'esotico tramite l'interpretazione di uno stesso modello da parte di vari artisti; in

uno di essi si decorano le torri con merli inesistenti e l'architettura viene assimilata a modelli del centro e del nord Europa sconosciuti a questa latitudine.

Tra i contributi più originali evidenziamo le viste urbane di Louis Meunier, realizzate intorno al 1665-1668, in cui si uniscono punti di vista inediti nonostante gli spazi rappresentati subiscano una certa deformazione nelle proporzioni delle architetture. Nonostante ciò, bisogna segnalare che molti dei documenti grafici conosciuti sulla città di Granada servivano per illustrare libri di viaggio, seguendo le tracce della famosa *Civitates Orbis Terrarum*, le cui stampe furono copiate come riferimenti diretti. Così, durante il XVIII secolo, divenne comune trovare copie o reinterpretazioni di altre immagini precedenti, in cui il grado di fedeltà alla realtà è sacrificato rispetto al valore estetico dell'insieme o l'intensione dell'opera. Nella figura 4, che rappresenta il Patio dei Leoni dell'Alhambra nell'edizione di Van der Aa, si può notare un contrasto tanto nelle proporzioni come nel suo disegno allo scopo di rendere l'edificio più grandioso, come dimostra la fotografia a lato. Allo stesso modo, nella figura 5 si stabilisce un confronto visivo tra lo spazio disegnato nella stampa che rappresenta il Palazzo di Carlo V all'interno dell'Alhambra e una foto della fine del secolo XIX scattata da un punto di vista simile. Evidenziamo come aspetto curioso che gli elementi esistenti sono alterati: le scale e le proporzioni sono deformate.



5.a: Louis Meunier, *Palazzo Reale in Granata fabbricato da Re Cristiani*, 1668. 5.b: Jean Laurent, *Veduta de la Alhambra dopo Torre del Homenaje*, 1864 ca., fotografia.

Tutto ciò ci porta alla conclusione che con il trascorrere del tempo diventa sempre più frequente il criterio di interpretazione artistica in contrapposizione alla semplice fedeltà topografica o documentaria. Tra gli autori più conosciuti, per la diffusione dei loro lavori e perché reinterpretono le opere originali di Hoefnagel o di Louis Meunier, possiamo citare artisti come Daniel Meisner [Meisner, 1623], Martin Zeiller [Zeiller, 1656], Van Mele [Van Merle, 1668], Pieter Van der Berge [Van der Berge, c. 1700], Vincenzo Maria Coronelli [Coronelli, 1706] o Juan Álvarez de Colmenar che ottennero un gran successo editoriale grazie alle pubblicazioni di Pieter Vander Aa nell'opera *Les délices de l'Espagne et du Portugal* [Vander Aa, 1707].

## Conclusioni

Il valore delle immagini contribuisce a potenziare e rafforzare il messaggio istituzionale che la città vuole rappresentare. Gli artisti realizzano una reinterpretazione che sarà ampiamente

diffusa e che condurrà ad attrarre sempre più viaggiatori, stimolati da queste immagini e dalla letteratura che le accompagna, in cui la sovrapposizione dei tessuti urbani trova il proprio riflesso nelle immagini di grande impatto e straordinaria singolarità. Le licenze, esagerazioni, alterazioni e interpretazioni delle immagini reali, così come le copie e modifiche delle rappresentazioni già esistenti, contribuiscono ad ampliare l'interesse non solo in virtù della loro diffusione ma anche per questo sguardo magico e ricco che sarà l'origine delle iconografie del Romanticismo che furono riprese da Richard Ford, Jhon Frederic Lewis, François-Antoine Bossuet o David Roberts dal 1820 in poi.

Il contributo qui presentato è parte del Progetto di ricerca *Representación pictórica de la ciudad*, ARS&URBS (HAR2016-78298-P).

### Bibliografia

- ANGUITA, R. y LOPEZ-VILCHEZ, I. (2012). *Quinto centenario del Hospital Real de Granada*. Universidad de Granada, Granada.
- CORONELLI, V.M. (1706). *Teatro della guerra, Gran Bretagna, Spagna, Portogallo*. Vol. II, Venezia.
- GALERA, E. (2014). *Arquitectura y arquitectos en la época de los Reyes Católicos* in *Modernidad y cultura artística en tiempos de los Reyes Católicos*, Granada, Universidad de Granada, pp. 58-63.
- LOPEZ-VILCHEZ, I. (2017). *Immaginando Granada. Un'analisi iconografica della città attraverso la memoria dei viaggiatori romantici (sec. XIX)*. In *La città, il viaggio, il turismo*. Napoli, CIRICE, pp. 1061-1068.
- MAGALOTTI, L. (2018). *Viaje de Cosme III de Médici por España y Portugal (1668-1889)*. Madrid, Miraguano ediciones, pp. 241-255.
- VAN DER BERGE, P.(1700 ca.). *Theatrum Hispaniae Exhibens Regni Urbes, Villas ac Viridaria magis illustrata*, Amsterdam, Pieter Vanden Berge.
- VAN DER AA, P. (1707). *Les délices de l'Espagne et du Portugal: [où l'on voit une description exacte des antiquitez, des provinces]*, Leiden, chez Pierre Van Der Aa.
- ZEILLER, M. (1656). *Hispaniae et Lusitaniae itinerarium: nova et accurata descriptione*. Amsterdam, Aegidium Ianssonium Valckenier.

### Fonti archivistiche

- Firenze, Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, v. 6391.
- Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Mediceo Palatino, Cod. 123, v.1.
- Vienna, National Bibliothek, Ms. Min. 41.



## ***Applicazione di tecniche di ricostruzione infografica all'analisi della trasformazione urbana della città di Granada: la copertura del fiume Darro***

### ***Application of infographical reconstruction techniques to the analysis of the urban transformation of the city of Granada: the vaulting of the Darro river***

**RICARDO ANGUITA CANTERO, RAÚL CAMPOS LÓPEZ, JUANA MARÍA BIEDMA MOLINA**

Universidad de Granada

#### **Abstract**

*La ricerca propone la ricostruzione infografica delle trame urbane medievali formate dagli argini del fiume Darro nella città di Granada a partire dalle fonti dell'Archivio Storico di Granada e dalle piante incluse nei progetti di allineamento e di copertura che tra il 1854 e il 1884 promossero la trasformazione dell'antica medina islamica con un'operazione di modernizzazione urbana che nascose il fiume con un nuovo asse urbano per migliorare igiene, transito, sicurezza e decoro. Lo studio contribuisce a restituire virtualmente il palinsesto urbano che è oggi il centro storico di Granada.*

*The research offers the infographical reconstruction of the medieval urban plan at the sides of the Darro river in the city of Granada, based on the sources of the Historical Granada's Archive and on the plans included in the lining and vaulting projects that between 1854 and 1884 promoted the transformation of the ancient Islamic medina with an operation of urban modernization which hid the river and substituted it with a new urban axis to improve hygiene, transit, security and decorum. The study contributes to virtually reconstruct the urban palimpsest which is today the historic centre of Granada.*

#### **Keywords**

Storia Urbana, modernizzazione urbana, lavoro pubblico.

*Urban history, urban modernization, public work.*

#### **Introduzione**

Con i suoi circa 1.250 metri di tragitto, la copertura del fiume Darro è la trasformazione di maggior ampiezza e durata nel tempo della storia urbana di Granada, poiché la sua costruzione si prolungò per più di quattrocento anni. Dopo i primi interventi intrapresi in epoca moderna, che trasformarono gli spazi pubblici di *Plaza Nueva* nel secolo XVI, e di *Puerta Real* nel XVII, a partire dalla seconda metà del secolo XIX fu coperto l'asse urbano formato dalla via *Reyes Católicos* e il lungofiume (*Acera*) del Darro, operazione che, conclusa nel 1938, in piena guerra civile spagnola, costituisce, insieme all'apertura della *Gran Vía de Colón* [Anguita Cantero, Isac 2020], che precede di alcuni anni, la riforma urbana più notevole della Granada contemporanea. La sua esecuzione, attraverso diversi progetti di allineamento, non soltanto obbligò, come in questo caso, a dare avvio a un ampio programma di espropriazioni, demolizioni e suddivisioni che permise di stabilire la nuova trama urbana, ma rese anche necessario intraprendere l'ambiziosa opera pubblica di urbanizzazione al di sopra del canale del fiume.

Nell'insieme, le azioni che fanno parte dell'opera di copertura portarono all'annichilazione di un paesaggio urbano che, dalla fine del secolo XI, aveva costituito un elemento essenziale



della configurazione dell'immagine della medina islamica di Granada e che era sopravvissuto fino alla metà del secolo XIX, momento in cui i suoi ambienti pittoreschi, formati da costruzioni lungo fiume e da diversi ponti che lo attraversavano, cominciarono a svanire per lasciare il passo a un nuovo scenario urbano dal marcato carattere commerciale e dominato dalla tipologia dell'immobile in affitto.

Questo studio ha l'obiettivo, oltre ad analizzare le diverse tappe del processo di costruzione della copertura, di realizzare la restituzione infografica dei lungofiumi e della trama storica medievale sparita con le operazioni urbanistiche contemporanee, ricostruendo virtualmente un frammento essenziale della città storica di Granada. Perciò sono stati utilizzati come base cartografica gli stessi progetti di allineamento che furono elaborati durante la costruzione della copertura.

### **1. Le prime coperture della Granada moderna: la formazione di *Plaza Nueva* e *Puerta Real* (1505-1791)**

La copertura del fiume Darro nel suo tragitto attraverso Granada è un'operazione sorta dai processi di modernizzazione sperimentati dalla trama della città islamica dopo la conquista da parte dei re cattolici nel 1492. La sua genesi si trova nella formazione di *Plaza Nueva* a partire dalla richiesta di autorizzazione e finanziamento fatta nel 1505 dal *Cabildo alla Corona* per coprire il corso del fiume all'altezza dell'antico ponte del *Baño de la Corona* in virtù del «bisogno di una piazza per renderlo nobile»<sup>1</sup>. La proposta di urbanizzazione, che evitava di intervenire sulla struttura dell'antica, proponeva come alternativa la costruzione della piazza sul canale del fiume. Un anno dopo, veniva concessa l'autorizzazione reale, che permetteva l'utilizzo a tale scopo dei fondi delle rendite del Regno di Granada. I lavori, eseguiti da Miguel Sánchez di Toledo, si conclusero nel 1515, dopo aver coperto con conci di pietra 72 metri del corso del fiume. [López Guzmán 1987, 72-73].

Alcuni decenni dopo, in corrispondenza del processo di costruzione della Cancelleria Reale, quella, che allora si chiamava *Plaza Nueva del Hattabin*, fu ingrandita con un secondo tratto di copertura di circa 50 metri. La decisione di intraprendere questo ampliamento fu giustificata dalla necessità di dare un aspetto monumentale a quella che era una delle due sedi del principale organo giuridico dell'amministrazione dello Stato, creando un'ampia visuale prospettica alla facciata, secondo gli ideali di organizzazione urbanistica desunti dalla trattatistica architettonica del Rinascimento. In tal modo sorse un secondo ambiente urbano pubblico vicino a quello del *Hattabin*, ma differenziato da esso e di maggior grandezza, poiché la facciata della Cancelleria si trovava molto più indietro rispetto alla copertura del fiume in confronto alla linea marcata dall'isolato dove si ergeva dalla metà del secolo XVI la chiesa di *San Gil*. Secoli dopo in seguito all'abbattimento di questo isolato, documentato dal progetto di allineamento di *Plaza Nueva*, elaborato dall'architetto della città José M<sup>a</sup> Mellado, nel 1868 fu possibile eliminare il restringimento dei due lati e la regolarizzazione dello spazio pubblico<sup>2</sup>.

Il progetto di coprire nuove aree del corso urbano del Darro sarebbe stato ripreso alla fine del secolo XVIII quando il *Cabildo* decide di coprire, a valle di *Plaza Nueva*, la zona di *Puerta Real*, spazio *extra-moenia* che in epoca moderna aveva iniziato a definirsi come di transizione verso alcune delle aree emergenti di espansione della città: *Carrera del Genil* e i

<sup>1</sup> Granada, Archivo Histórico Municipal (d'ora in poi AHMG). *Libro I de Provisiones*, f. 238.

<sup>2</sup> AHMG: C.00716.0004.

quartieri di *Virgen*, *San Antón* e *Magdalena*. Questa posizione strategica aveva già motivato la costruzione nel secolo XVI del ponte della *Paja* per far comunicare i due lati del Darro.

Ma sarà alla fine di questo secolo il momento in cui si affronterà un'opera più ambiziosa, quella di dar forma a una spianata capace di connettere i quartieri situati nella zona bassa della città, riprendendo perciò i lavori di copertura del Darro. Il progetto, diretto da Domingo Thomas, fu approvato nel 1791 quando il correttore di Granada, José Queipo de Llano, osservando l'aspetto sgradevole che formava il tragitto del fiume all'altezza di *Puerta Real* promosse in accordo con gli ideali illustrati di comodità urbana e miglioramento del decoro pubblico, la copertura dal ponte della *Paja* fino alla vicina *Casa de Comedias*<sup>3</sup>.

## 2. La continuazione dei lavori di copertura nella Granada del secolo XIX: motivazioni

Nei primi decenni del secolo XIX, il tratto coperto del fiume Darro tra Plaza Nueva e Puerta Real formava l'ambiente urbano più pittoresco di Granada come dimostra il fatto che i viaggiatori romantici come J.F. Lewis e David Roberts scelsero di rappresentare questo paesaggio come l'immagine che, ad eccezione dell'Alhambra, meglio evocava l'ormai lontano passato islamico della città. Lo scozzese Roberts lasciò testimonianza del suo fascino per questo paesaggio esotico tramite oli e acquerelli; alcuni di questi ultimi furono incisi per essere inclusi in *Picturesque Sketches in Spain During the Years 1832 and 1833*, pubblicato a Londra da Hodcson & Graves nel 1837 [Piñar, Sánchez 2009].

Lo stretto canale del Darro; i ponti che su di esso sveltavano tra *Plaza Nueva* e *Puerta Real*; la presenza da entrambi i lati di case, le cui facciate erano un repertorio di elementi dell'architettura tradizionale – balconi, sporgenze e torri –, e lo stabilirsi di attività corporative ai loro piani bassi definiva uno spazio fermo nel tempo, preservato per lo sguardo poetico dei viaggiatori romantici.

Eppure, ciò che per l'artista romantico era una fonte di visioni oniriche, agli occhi della nuova amministrazione municipale – costituita nel 1836, quando si ristabilì lo stato liberale – si presentava come un luogo considerato ripugnante, da rifiutare, di disagio e preoccupazione. L'esistenza di un focolaio insalubre e di odori sgradevoli in pieno centro città, dovuti ai versamenti nel fiume dei rifiuti dei laboratori di tintoria e concia, ubicati sulle rive, non era tollerabile dalla mentalità igienista del secolo XIX. Anche le antiche costruzioni, che versavano in cattive condizioni, non erano più accettate dal decoro pubblico. Il transito interno era, inoltre, ostacolato dal fiume, che preoccupava pure per le periodiche esondazioni. La città romantica si scontrava con la città sana [Isac 2007].

Alla fine il progetto di coprire il canale del Darro nel tratto del centro urbano ebbe la meglio, in seguito all'esondazione del fiume del 27 giugno 1835. Le conseguenze furono particolarmente tragiche a causa dell'ostruzione causata dai detriti di tre case, localizzate vicino al ponte di Santa Ana, – proprio all'inizio della copertura di *Plaza Nueva* – che ostruirono una campata del ponte e provocarono un tremendo straripamento.

Un anno dopo, Francisco Contreras, a capo dei lavori pubblici per la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* di Madrid, avrebbe realizzato su invito della *Junta de Aspecto Público*, un primo progetto di copertura del fiume in un tratto lungo 85 piedi (18 metri) in quella che è nota come *Ribera de Curtidores*, attualmente il tratto da *Puerta Real* della via *Reyes Católicos*. Nonostante i lavori fossero iniziati dal Comune, furono rapidamente

<sup>3</sup> AHMG: C.00055.0015.

sospesi<sup>4</sup>. Perciò, rimase abbandonato il primo tentativo di copertura del Darro della Granada ottocentesca.

L'incanalamento delle acque del fiume in una copertura che fosse in grado di contenere gli straripamenti e che evitasse le future inondazioni si sarebbe presentata dunque come la base iniziale del progetto di copertura. Ma oltre a questa motivazione, i miglioramenti ottenuti dai lavori pubblici erano evidenti ed ebbero un peso pari o superiore quando i lavori ripresero nel 1850. Miglioramenti di transito pubblico, perché i terreni strappati al fiume avrebbero permesso di connettere zone strategiche della città; di igiene, per metter fine a secoli di sversamenti; e di decoro pubblico, perché avrebbe incoraggiato il rinnovamento delle case e l'abbellimento di un'area che si trovava in pieno centro. Questi miglioramenti avrebbero comportato, alla fine, l'aumento del valore delle zone urbane sulle rive del fiume.

Infine, l'avvio dei lavori pubblici di copertura si inserisce in un ampio processo di riforme urbane che investì Granada a partire dai lavori intrapresi dalla *Comisión de Ornato* [Anguita Cantero, 1997] e che portò all'approvazione di 232 progetti di allineamento e apertura di strade nel periodo tra il 1842 e il 1939, progetti che promossero la modernizzazione del tessuto storico della città tramite la regolarizzazione e l'allargamento delle sue strade urbane. [Anguita, 2019].

Tra questi numerosi progetti di allineamento, se ne evidenziano alcuni che ebbero effetto sulla trasformazione del tratto urbano del Darro e che implicarono la perdita del paesaggio storico delle rive, sostituito da un nuovo scenario che costituì l'area commerciale per eccellenza della città, secondo gli ideali di decoro pubblico borghese.

### **3. I progetti di allineamento e copertura: formazione dell'asse Reyes Católicos-Acera del Darro (1850-1937)**

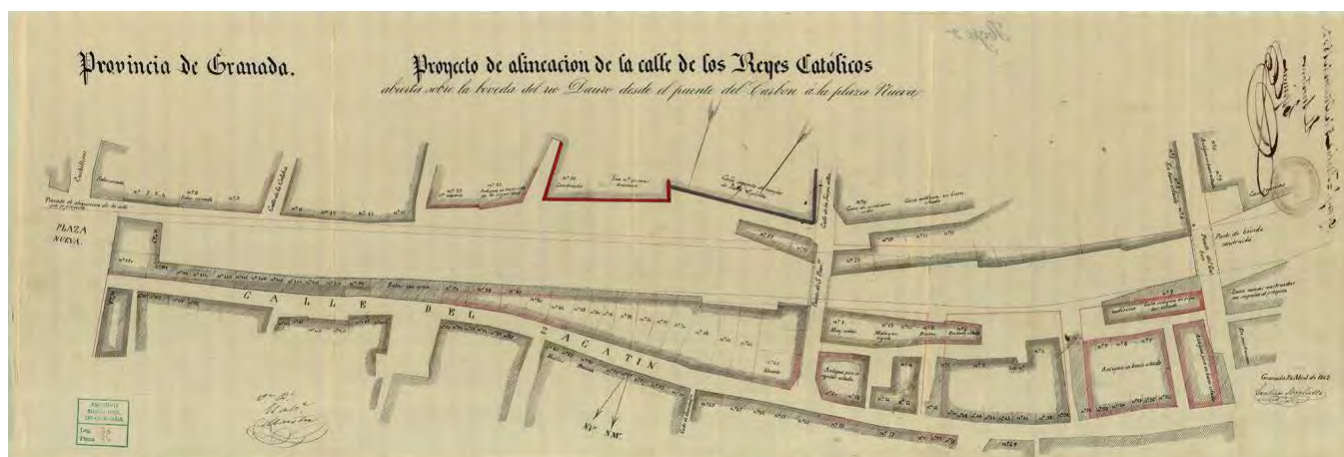
Dopo il fallimento del progetto del 1836, i lavori di copertura del Darro non saranno ripresi fino alla fine del decennio successivo e, una volta iniziati, la loro esecuzione sarà lenta a causa degli ostacoli incontrati. Il principale fu l'endemica mancanza nelle casse municipali di risorse con le quali far fronte agli altri costi, non solo dell'opera di ingegneria ma anche delle espropriazioni, delle demolizioni e dei lavori di urbanizzazione. Perciò, il comune cercò di coinvolgere i proprietari delle aree ai margini del fiume, coloro che avrebbero beneficiato dell'operazione ma che, in generale, si dimostrarono restii a partecipare al finanziamento dell'opera. Di conseguenza i lavori procedettero senza un progetto generale di copertura, bensì tramite diversi progetti parziali, coprendo il canale del fiume, generalmente quello esistente fra i due ponti, secondo la disponibilità di risorse nel bilancio municipale.

Ma, oltre alla mancanza di finanziamenti, altri ostacoli si presentarono man mano nel tempo: mancanza di imprenditori interessati alla formulazione del contratto di lavori nella subasta pubblica; ritardo nell'iter amministrativo del progetto; o errori nei progetti e nella loro esecuzione.

Nel 1848, il sindaco correttore José López y Vera affermava che, tra i miglioramenti che intendeva realizzare nella città, vi era il prolungamento della copertura del Darro a valle del ponte della Paja. Nel 1850, l'architetto municipale Fabio Gago elaborava un progetto iniziale di un'estensione per 12 vare (circa 10 metri). I lavori terminarono lo stesso anno e subito a l'impresa appaltatrice e il Comune si accordarono per prolungare l'opera di altre 15 vare, in base a un nuovo progetto elaborato da Fabio Gago e Baltasar Romero<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> AHMG: 00035.0042.

<sup>5</sup> AHMG: 00035.0070.



1: Santiago Baglietto, *Progetti de allineamiento della strada degli Reyes Católicos*, 1862 (Archivio Storico Municipale di Granada).

Eppure, questo secondo progetto fu interrotto nel 1851, poiché il comune decise di destinare i fondi di questa seconda parte del progetto, alla costruzione di un passaggio più comodo tra la nuova sede del municipio nel dismesso convento del Carmen e la riva destra del fiume. Così, il comune decise di recuperare l'idea di coprire la *Ribera de Curtidores*, tra *Puerta Real* e il *Carmen*. Il progetto di copertura sarebbe stato accompagnato dall'apertura delle nuove strade di *San Sebastián* (oggi *Salamanca*) e *Príncipe*, che avrebbero migliorato la comunicazione con la piazza di *Bibrambla*. Il responsabile del progetto di copertura tra il *ponde della Paja* e il *Carmen* fu l'architetto municipale Antonio López León y Lara nel 1854<sup>6</sup>. Il progetto di allineamento della nuova strada fu realizzato dall'architetto José Contreras, prevedendo una larghezza di 8,90 metri per il nuovo asse<sup>7</sup>.

Finito questo primo tratto della copertura, si progettò la continuazione dei lavori a monte del *Carmen* fino ad arrivare al ponte del *Carbón*. In questo caso fu l'architetto della città Juan Pugnaire ad essere incaricato di elaborare nel 1856 un primo progetto di copertura di 30 delle 101 varie che componevano il secondo tratto, con lavori realizzati durante il 1857<sup>8</sup>. Il resto del tratto, fino al ponte del *Carbón* si concluse nel 1858. Con la sua costruzione iniziava l'urbanizzazione della nuova via *Méndez Núñez*, nome con cui si indicò il prolungamento di via *Reyes Católicos* dopo *Plaza del Carmen*. La larghezza data a via *Méndez Núñez* fu di 13 metri, superiore agli 8,90 metri iniziali di via *Reyes Católicos*.

Si dovette aspettare un altro decennio e mezzo per dare continuità alle opere di copertura dal ponte del *Carbón* fino a *Plaza Nueva*. Nel 1867, dopo vari progetti precedenti non eseguiti, l'architetto municipale José María Mellado elaborò un progetto di copertura di un tratto di 87 metri dal ponte del *Carbón* fino a poco oltre il ponte di *San Francisco*, che avrebbe permesso di mettere in comunicazione diretta *Méndez Núñez* con *Plaza Nueva* tramite via *Tintes*<sup>9</sup>.

Ma la mancanza di finanziamenti ritardò di ancora alcuni anni l'inizio dei lavori finché nel 1873 fu possibile terminare la copertura di un tratto di 20 vare (approssimativamente 17 metri) sotto la direzione dell'architetto municipale Cecilio Díaz de Losada<sup>10</sup>. Il tratto rimanente fino al ponte di *San Francisco* fu terminato secondo un progetto di allineamento elaborato

<sup>6</sup> AHMG: C.00001.0072.

<sup>7</sup> AHMG: C.01109.0001.

<sup>8</sup> AHMG: C.00036.0013.

<sup>9</sup> AHMG: C.00037.0007.

<sup>10</sup> AHMG: C.00037.0032.



2: Cecilio Díaz de Losada, *Progetti de allineamiento de la strada de Méndez Núñez*, 1877 (Archivio Storico Municipale di Granada).

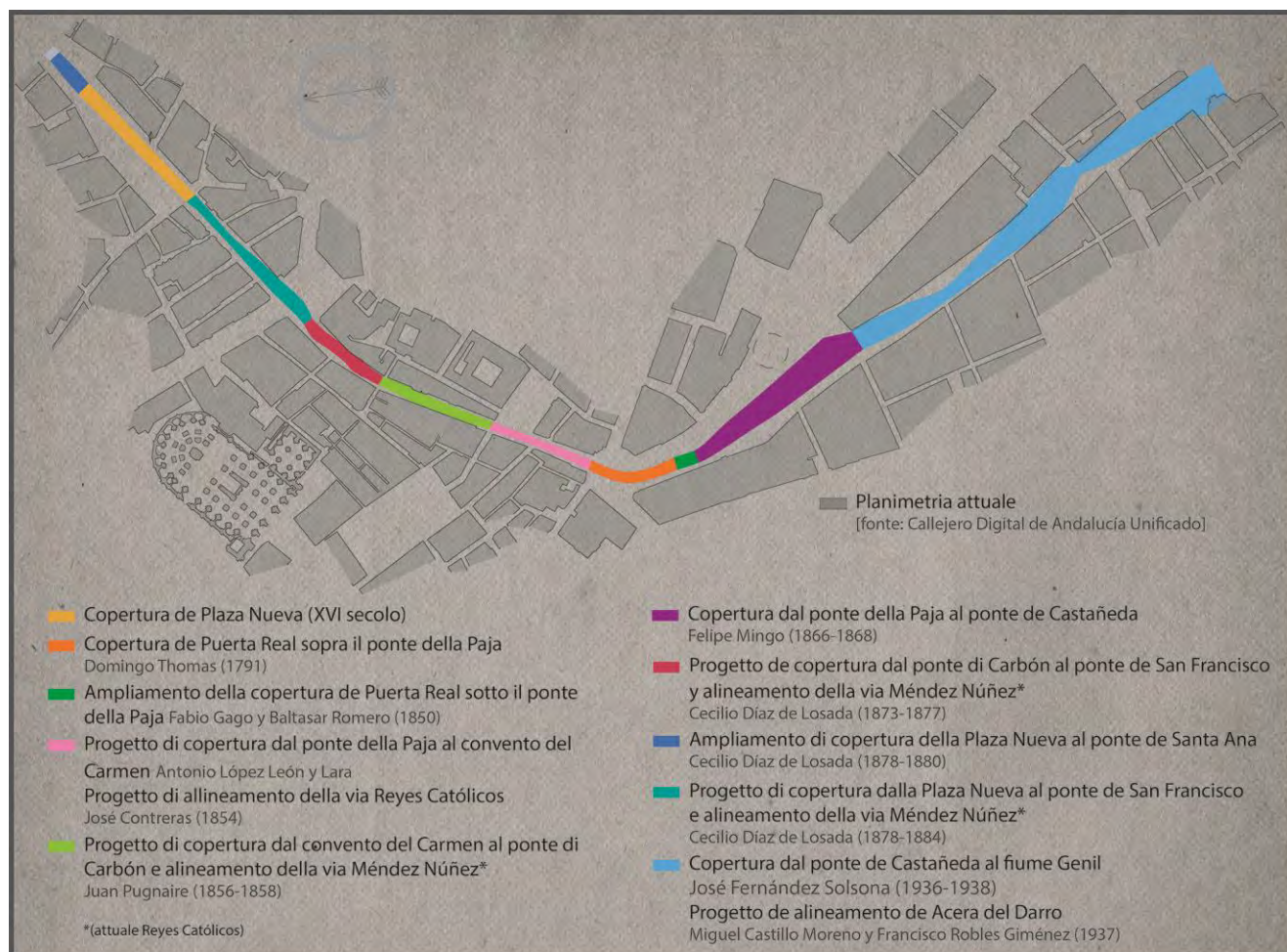
dallo stesso Díaz de Losada in 1877<sup>11</sup>. La copertura del fiume nel suo tratto finale, dal ponte di San Francisco fino a *Plaza Nueva* fu gestita in pochi anni con un progetto elaborato anch'esso nel 1877 Cecilio Díaz de Losada<sup>12</sup>. In questa occasione si optò per continuare l'opera non a monte del ponte di San Francisco bensì iniziando da *Plaza Nueva*. Sul finire del 1878, l'architetto aveva diretto la copertura di 59 metri dalla piazza a valle, per cui rimanevano da coprire gli ultimi 68, lavoro di difficile esecuzione per la quantità di espropriazioni da realizzare nello *Zacatín*, i cui immobili erano stati costruiti solo pochi decenni prima, quando erano state demolite le case che formavano il cosiddetto *revés del Zacatín* [Anguita Cantero, 2010]. I lavori di quest'ultimo tratto iniziarono nel 1880 e si conclusero nel 1884 [Anguita Cantero, 2009]. I lavori furono terminati due anni più tardi, nel 1868, con la creazione della *Explanada del Embovedado* (spianata della copertura), che si sarebbe convertita in uno spazio destinato alle riunioni sociali e agli atti celebrativi della città. Infine si dovette aspettare il secolo XX per terminare le opere di copertura del Darro nel suo ultimo tratto, dal ponte di *Castañeda* fino allo sbocco nel Genil. Si tratta di un'azione che interessò i governi comunali della fine della Restaurazione e nella Seconda Repubblica finché, nel 1936, fu realizzato il progetto definitivo di José Fernández Solsona, Ingegnere Capo del Servizio Idrico del Comune. I lavori iniziarono pochi mesi prima della guerra civile e furono conclusi nel 1938, nel pieno del conflitto, da parte del 'primo comunale franchista' della città. Gli architetti Miguel Castillo Moreno e Francisco Robles Giménez elaborarono un anno prima il progetto di allineamento di quest'ultimo tratto della Acera del Darro<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> AHMG: C00059.0093.

<sup>12</sup> AHMG: C.00037.0074.

<sup>13</sup> AHMG: C.03047.0174.





3: Cronologia della copertura del fiume Darro: progetti, autori e anni di esecuzione (elaborazione degli autori).

#### 4. La ricostruzione infografica dei lungofiumi del Darro e del tracciato di *calle de los Tintes* e di Ribera de Curtidores

Oltre ad analizzare il processo di costruzione della copertura, in questo studio ci siamo posti un altro obiettivo: la ricostruzione infografica dei lungofiumi del Darro e della trama storica delle strade: *calle de los Tintes* e Ribera de Curtidores. A tale scopo, abbiamo utilizzato otto dei piani di allineamento conservati nell'Archivio Storico Municipale di Granada.

Grazie ad essi abbiamo potuto ricostruire e sovrapporre alla trama attuale quella sparita di un paesaggio di grande interesse dell'antica medina islamica di Granada, quello formato da *calle de los Tintes* e dalla Ribera de Curtidores. La prima iniziava nella parte bassa di *Plaza Nueva*, all'altezza della casa di Yesares, costruzione della fine del secolo XVIII che era stata eretta dal maestro costruttore José Guiot sulla stessa copertura del fiume, realizzando al di sotto un grande arco che ne permettesse il passaggio.

A partire da questo punto, la *calle de los Tintes* si estendeva lungo il lato sinistro del Darro fino al ponte della *Gallinería* o di *San Francisco*, coincidendo con il marciapiede sinistro discendente dell'attuale via *Reyes Católicos* e prolungandosi verso l'attuale piazza di Isabella la Cattolica.

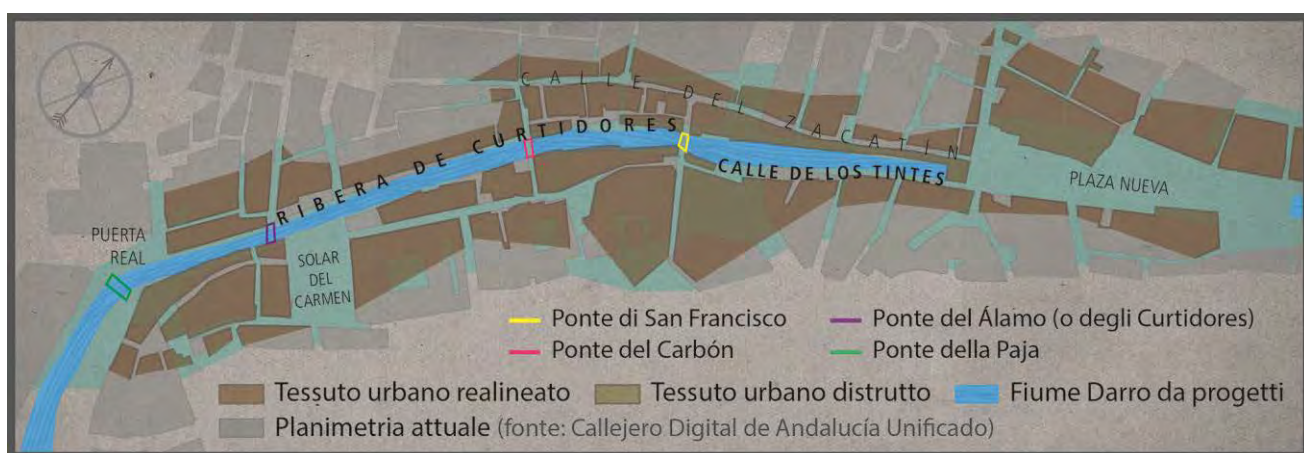
Piano di allineamento	Autore	Anno	AHMG
<i>Carrera de los Tintes hasta el solar del Carmen. Suplemento de la calle Curtidores hasta Puerta Real</i>	José Contreras	h. 1854	C.01109.0001
<i>Reyes Católicos y Méndez Núñez hasta puente del Carbón</i>	José Contreras	h. 1857	C.00011.0158
<i>Reyes Católicos desde el puente del Carbón a la Plaza Nueva</i>	Santiago Baglietto	1862	C.00036.0034
<i>Reyes Católicos y Cobas</i>	José M <sup>a</sup> Mellado	1868	C. 0757.0009
<i>Mariana Pineda hasta su comunicación con la de Sierpe alta, y travesías del Zacatín a Méndez Núñez</i>	Cecilio Díaz de Losada	1875	C.00023.0008
<i>Méndez Núñez desde el puente del Carbón al de San Francisco</i>	Cecilio Díaz Losada	1877	C.00059.0093
<i>Méndez Núñez desde el puente de San Francisco a Plaza Nueva</i>	Cecilio Díaz Losada	1877	C.00059.0093
<i>Acera del Darro desde el puente del Castañeda hasta desembocadura del Darro en el Genil</i>	Miguel Castillo, Francisco Robles	1937	C.03047.0174

Tabella 1: Piani di allineamento di Archivio Storico Municipale di Granada, utilizzati per la ricostruzione infografica dei lungofiumi del Darro e del tessuto urbano storico circostante (Ricardo Anguita Cantero, Raúl Campos López).

La Ribera de Curtidores era localizzata a valle della calle *de los Tintes*, ma sul lato destro del fiume. Si estendeva tra i ponti di *San Francisco* e del *Álamo* o *Curtidores*, lungo quella che ora è il marciapiede destro discendente di via *Reyes Católicos* dalla *Gran Vía* fino all'altezza di calle *Salamanca*, dove si trovava quest'ultimo ponte. Un terzo ponte, intermedio tra i due, si ergeva sul Darro nel tragitto della Ribera de Curtidores, quello del *Carbón*, il cui nome sopravvive oggi nella strada che si apre da via *Reyes Católicos* fino al *Corral del Carbón*. Connetteva l'antica *alhóndiga* (mercato del grano) con il centro delle attività commerciali dello *Zacatín* e la *Alcaicería*, sull'altro lato del fiume.



4: Ricostruzione infografica del tessuto urbano storico precedente alla copertura del Darro da Plaza Nueva al fiume Genil dei piani di allineamento delle strade conservati presso Archivio Storico Municipale di Granada (elaborazione degli autori).



5: Ricostruzione infografica del tessuto urbano storico precedente alla copertura del fiume Darro e riallineamenti del secolo XIX da Plaza Nueva a Puerta Real dei piani di allineamento delle strade conservati presso Archivio Storico Municipale di Granada (elaborazione degli autori).

## Conclusioni

Con questo studio abbiamo voluto mostrare i risultati dell'applicazione delle tecniche di ricostruzione infografica negli studi di Storia urbana tramite il recupero virtuale del tessuto storico sparito durante il processo di trasformazione urbana contemporanea, tramite l'utilizzo di planimetrie appositamente elaborate. L'esempio scelto per applicare questa metodologia di uso delle risorse documentali, la copertura del Darro, può essere ampliato all'intero centro storico di Granada, grazie ai 232 piani di allineamento delle strade conservati nell'Archivio Storico Municipale.



RICARDO ANGUITA CANTERO, RAÚL CAMPOS LÓPEZ, JUANA MARÍA BIEDMA MOLINA

### **Bibliografía**

ANGUITA CANTERO, R. (1997). *La ciudad construida: control municipal y reglamentos edificatorios en la Granada del siglo XIX*. Granada, Diputación Provincial.

ANGUITA CANTERO, R. (2009). *Obra pública y modernización urbana en Granada: el embovedado del río Darro (1854-1884)*, in *La modernización urbana en México y España. Siglos XIX y XX* a cura di C. Contreras Cruz, C.P. Pardo Hernández, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Universidad del País Vasco, pp. 335-354.

ANGUITA CANTERO, R. (2010). *Ruinas contra ruinas. Norma estatal y prácticas administrativas de la declaración de ruina en las reformas urbanas de la España liberal: primeras experiencias de la Comisión de Ornato Público de Granada (1836-1844)*, in *Normas y prácticas urbanísticas en ciudades españolas e hispanoamericanas (siglos XVIII-XXI)* a cura di R. Anguita, X. Huetz de Lemps, Granada, Universidad de Granada, Casa de Velázquez, pp. 335-354.

ANGUITA CANTERO, R. (2019). *Regular el espacio público: la incidencia de los planos de alineación de calles en la modernización de la trama histórica de Granada (1842-1939)*, en *Actas del 2ª Congreso Iberoamericano de Historia Urbana. Procesos históricos que explican la ciudad iberoamericana (2º CIHU)*. Ciudad de México, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), pp. 660-673.

ANGUITA CANTERO, R., ISAC, Á. (2020) *La Gran Vía de Granada. Proyecto urbano y arquitectura. 1890-1933*. Granada, Editorial Comares, Editorial Universidad de Granada.

ISAC, Á. (2007). *Historia urbana de Granada. Formación y desarrollo de la ciudad burguesa*. Granada Diputación Provincial.

LÓPEZ GUZMÁN, R. (1987). *Tradición y clasicismo en la Granada del siglo XVI. Arquitectura civil y urbanismo*, Granada, Diputación Provincial.

PIÑAR, J., SÁNCHEZ, C. (2009). *Dauro. Un río en la imagen de la ciudad*. Granada, CajaGranada, Fundación EMASAGRA.

### **Fonti archivistiche**

Granada, Archivo Histórico Municipal: Libro I de Provisiones, f. 238; C.00716.0004; C.00055.0015; 00035.0042; 00035.0070; C.00001.0072; C.01109.0001; C.00036.0013; C.00037.0007; C.00037.0032; C00059.0093; C.00037.0074; C.03047.0174.

## *Critiquing 'Façadism': the case study of Tarlabaşı Urban Renewal Project in Istanbul*

**LUCA ORLANDI, DEMET MUTMAN**

Özyeğin University, Istanbul

### **Abstract**

*In the first half of the 1900s, Beyoğlu was a cosmopolitan district in Istanbul with a predominantly non-Muslim upper-middle class population. The nationalistic movements of the 1950s forced this population to flee the area, paving the way for an influx of rural in-migration. New infrastructures and demolitions in the following decades affected the urban texture of the area and the socio-economic background of the newcomers led to the dilapidation of the district, compromising its culturally-rich atmosphere. The case study of the urban renewal project in Beyoğlu's Tarlabaşı neighborhood aims to discuss the changes of the socio-spatial context from one of piecemeal development to a large-scale intervention where the historic façades were kept as an implementation of 'façadism'. A comparative analysis of the urban fabric prior to and after the renewal project developed by the local authorities in 2006, via historical records, maps, and photographs will be presented, pointing to the gap between the policy and the implementation of the concept of preservation.*

### **Keywords**

Istanbul, Urban regeneration, façadism.

### **Introduction**

The contemporary 16 million inhabitants megalopolis of Istanbul consists of a complex urban, historical, sociological, political and economic overlapped layers. Dating back to pre-Roman period, overexposing multiple strata of urban contents as a holistic patchwork, the city contains and populates many cultures through its millennial urban fabric. As many other global cities facing the impacts of rapid urban transformation processes, the city of Istanbul, majorly within the last four decades, exposes a stage of up-scaled urbanism to boost the economy.

Facing a rapid and neoliberal economy related urban transformation process with 1980s, the city's development strategies started to channel their directions towards physical developments, upon formerly prestigious, currently outdated and devastated inner-city districts [Gül 2009; Ergun 2004]. As most of the urban transformation implementations associated with the concept of globalization, emphasized the power of tourism and started to promote the city both locally and internationally, the city was packed and indorsed as an artifact for the economy. Former inner city neighborhoods rapidly began facing the process of gentrification [Öncü & Weyland 1997]. The historical and traditional neighborhoods and inner city areas started to host new low and middle class populations and faced a dynamic residents in and out flow. Reclaiming the city's central and historical neighborhoods due to their socio-spatial fabric [Mutman & Turgut 2018], brought out majorly state-led and top-down planning implementations.

As stated by Canbay Turkyılmaz, even though the effects of globalization made its presence since 1980s, the necessity of providing a new urban identity for the city gained importance



with 2000s [Canbay Turkyilmaz et al. 2013]. In 2005 the state announced the Article 5393, a Municipality Law, authorizing district municipalities to implement 'transformation projects' in derelict, obsolescent and unsafe (due to natural disasters) parts of cities [Kuyucu, Unsal 2010]. Consequently, the announcement of another law Article 5366 on the *Renewal and Protection of Ageing Historical and Cultural Immobile Entities and Their Use by Sustenance*, exposed a major shift for the entire urban transformation projects in Turkey. Whilst Article 5393 was targeting the renewal of the existing building stock, the article 5366 meant a breaking point for the historical neighborhoods, including the historical peninsula of the city of Istanbul.

As the policy encouraged the renewal projects and protection of historically valuable neighborhoods, the profitable and historically valuable central city fabrics have faced a boosting economy based on tourism. This process redefined the historical peninsula as a target for the «cultural based urban economy» as defined by Zukin (1998). Through its monumental structures, socio-spatial layers and authenticity the historic core of the city, had to be up-scaled and promoted. Major urban transformation projects were executed covering Sulukule, Fener-Balat, Suleymaniye in Fatih and Tarlabası in Beyoğlu districts [Mutman & Turgut 2018].

In this context, the aim of this paper is to expose and critically evaluate the development phases of Tarlabası neighborhood in Beyoğlu through a holistic point of view regarding urbanism, history and architecture. The mission is to examine the overexposed and recent implementations of urban fabric of the neighborhood (referred as the Tarlabası 360 Project), over the gradually developed urban palimpsest. Emphasizing on the implementation of the Tarlabası 360 project, from its design development strategy, to the understanding of façadism, the implemented methodology in controversy to the existing urban fabric is aimed to be critically analyzed throughout this paper. In this manner the neighborhood has been studied by investigating the processes of transformations that occurred in the last century, considering their demographic and sociological changes and impacts. By undertaking a comparative analysis of the urban fabric prior to and after the enactment of 5366, analyses were made through a comparative re-reading of the urban fabric via historical records, maps, and photographs.

## **1. Tarlabası-Beyoğlu within Istanbul's urban history**

The Beyoğlu and specifically the case of Tarlabası neighborhood herewith analyzed, passed through many crucial phases from its development in the late Ottoman period as a Western facade of cultural and social diversity towards the rise of Turkish Nationalism with its power image. The neighborhood facing the direct struggle of 'identity', exposed a downfall of socio-economic conditions due to the in-migrants' arrival at the second postwar period onwards through the neoliberal effects on cities and economies. Tarlabası however never lost its diverse cultural character however faced an increase in crime rates and extreme fall in economic conditions. Nevertheless the downfall of the conditions accelerated the labelling of the area as an infected tissue to be removed, in order to improve the healing potential of the remaining healthy fabric of the city.

### **1.1. From late Ottoman to Turkish republic (1860s-1910s)**

Beyoğlu, or Pera, had been the cultural and pulsing center of Istanbul's modern life since the middle of the 19<sup>th</sup> century. Strictly connected and associated with the harbor of Galata - the former Genoese colony - its history goes back to the period of the ancient Roman and then

Byzantine Empires. Opposite to Constantinople, Galata-Pera became through the centuries a center for all the foreigner companies and headquarters for all the Western traders and bankers, ambassadors and legations and a settlement for all the Levantines who lived in those areas, together with the local minorities [Akin 2002]. The predominant upper-middle class population, mostly composed by the so called minorities were Armenians, Greeks, Jews and Latins – Levantines – as well as Turks, characterized the entire district of Pera through centuries. Russians, Bulgarians and Circassians were also parts of the demographic structure and ethnical diversity. The area has preserved its multilingual and multicultural structure until the mid 20th century [Tekin, Akgün Gültekin 2017].

During the Ottoman Empire's last period from late 19th to early 20th century, Pera, under the name of Beyoğlu, became the center of the new emerging cosmopolitan bourgeoisie [Akin 2002]. The 19th century travelers' descriptions of Pera-Beyoğlu do show a frenetic and messy modernity, characterizing the streets, boulevards and parks of the urban environment of the district. All pointing out the modernity, the richness and the '*Belle Epoque*' eclecticism reflected in the architectural environment of the area. Pera had always been an ethnically diverse settlement with the population, and back in 1848, counted 137.400 inhabitants; 66.700 Muslims and 70.700 Non-Muslims were living in the neighborhood [Durudoğan 1998]. Several famous writers and journalists such as Pierre Loti, Edmondo de Amicis, Theophile Gautier, Gerald de Narval and many others left their impressions of this cosmopolitan and modern world within the capital of one of the biggest Islamic Empires in history. Compared from time to time to Paris, London, Naples and other modern cities of the Western world, Beyoğlu was always represented and depicted as a secular city within the Muslim city, with all the hustle and bustle and buzzy traffic, with all the fashion shops, cafes, bars, theaters, hotels and trams that characterized the spread of modernization throughout the European capitals by far (fig. 1).

## 1.2. From Cosmopolitan Pera to a modern Turkish area of Istanbul (1920s-1960s)

The entire area of Pera-Beyoğlu including the Tarlabaşı, was hosting predominantly non-Muslim population of late Ottoman to early Republic, as an upper-middle income class district in the former half of the 1900s. After the establishment of the Turkish Republic in 1923 and the consequent transfer of the capital to Ankara, the new administrative center of the new nation, the entire city of Istanbul, and Beyoğlu in particular, started losing its formerly vibrant energy. After decades of turmoil, culminating in World War I and following the Independence War, radical political changes imposed as a secular vision replacing the multi-confessional and Islamic Ottoman State. While Beyoğlu's vibrant and cosmopolitan spark was down falling, there was an increased nationalistic rhetoric and tension at the heart of the country, including Beyoğlu. With the creation of the Turkish nation, this cultural and social milieu did survive and resisted the main changes. However enacting the Wealth Tax, on 12 November 1942, and the incidents of September 6-7, 1955, acted against the non-Muslim population, resulted with the bankruptcy and out-migration of the non-Muslim – mainly Rum Greeks – population of the cosmopolitan city [Tekin, Akgün Gültekin 2017]. Following the uprising nationalistic movements of the 1950s, forced the cosmopolitan population flee from Beyoğlu, majorly the Tarlabaşı, did paved the way for an influx of rural in-migration. Once an upper-middle class neighborhood of mostly residential housing blocks, turned towards a host for the groups of new city dwellers, the in-migrants. The socio-economic backgrounds of those migrant communities led to the dilapidation of the neighborhood, compromising its culturally-rich character. In less than thirty years, the memories and identity of the area had mostly

vanished, substituted by the hybrid and low-standard living conditions. Traditional life styles and daily practices brought in by the new rural -and alienated- communities, started to occupy the physical, social and cultural character of the houses and the streets of the neighborhood.

### **1.3. Transformations in Tarlabası neighborhood from 1960s till 1990s**

After the in-migration from the rural areas to the historic city centers, a drastic urban transformation of the Tarlabası neighborhood did take place in a period of big changes for Turkey. Political decisions undertaken in this period, paved the road to liberalism. The major shift of the population in the neighborhood, and the deprivation of the once upper-middle class socio-spatial texture, started to expose a 'no-go' zone at the city center due to its increased crime rates, alienated society and low living conditions. The neighborhood started to define 'fear' in the city with its increased crime rates, whereas the dilapidated once residential structures transformed into cheap hotels, brothels, shops and storages. The increased deprivation at the heart of the city, spotted the neighborhood as the tumor within the historically renowned Beyoğlu (fig. 2).

This phase followed by a large-scale urban tabula-rasa and clearance by the former mayor of Istanbul, Bedrettin Dalan in between 1984-89. The urban clearance took place to open the Tarlabası Boulevard and pedestrianize the İstiklal Street - once, Grand Rue de Pera. The project exposed a major destruction/cutting in half of a part of the old Pera texture in two, removing the affected part of the city to clear the city center for a larger scaled urbanization process. The aim of the 'Big Tarlabası Destruction' as referred in urban history was at first an attempt to open up an eight lane boulevard from Taksim Square till Şişhane and by doing so destruction of 368 buildings including 167 historic urban structures of Tarlabası was implemented. The clearance of the deprived neighborhood, to create a major connection of the city, was aimed to promote the Beyoğlu and the Golden Horn for global tourism. Such typical neo-liberal foresight brought a huge criticism of the demolitions at Tarlabası regarding the preservation of the architectural heritage of Beyoğlu [Tekin, Akgün Gültekin 2017; 160]. The Chamber of Architects opposed the destruction of the 'western face of Ottoman Empire' texture of the city and claimed it as the loss of a unique architectural heritage [Bartu 1999, 38; Tekin, Akgün Gültekin 2017, 160].



*1: Aerial photo of the central areas of Beyoğlu from the 1966 Istanbul City Maps.*



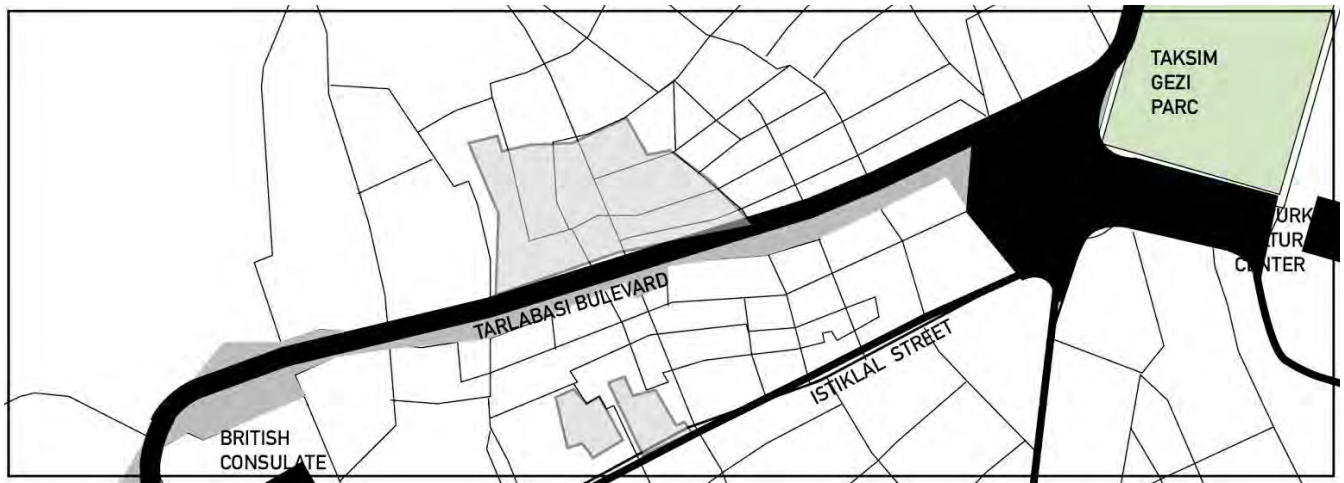
2: Demolition of the plots (exposed in light gray) for opening the Tarlabaşı Boulevard in 1985 (above) and opening of the Tarlabaşı Boulevard as a main connecting artery of the city, 1988 (below).

#### 1.4. Transformation in 2000s and the Tarlabaşı 360 Urban Renewal Project

Following Dalan's urban strategy for the historical peninsula, the neighborhood continued to get promoted as the cosmopolitan face of the city, containing late Ottoman urban fabric with a place of goods, consumption and entertainment. In the 2000s, Beyoğlu, through its diverse and multidimensional urban and social palimpsest, became a source to boost the city for tourism and investment. Following the general elections in 2003, and the arrival of a new political scene in Turkey with the Justice and Development Party (AKP), a fully subscribed urban restructuring agenda especially the city of İstanbul had been regarded as the economic driver of the global economy, a hot spot to uplift the Turkish economy to international levels.

Prior to former urban strategies, the government continued pursuing neoliberal policies, and announced many megaprojects to attract mainly foreign investment to the country.





3. Announcement of the Tarlabası 360 Urban Renewal Project site (exposed in light gray), along with two additional plots close to İstiklal Street (above) and the Tarlabası 360 Urban Renewal Project Site as a cut-out, overexposed on the 1966 aerial photo of the city (below).

Several infrastructure projects that were mostly promoted by the government, local authorities and private investors without any previous consultancy, cooperation or intervention of experts' teams from the Chamber of the Architects, academicians, other civic institutions and citizens. As showcases of top-down processes, carried on mainly for the benefit of certain groups and following a precise propagandistic agenda. Among such major infrastructural inputs, the government continued announcing many residential and commerce based projects, new urban transformation areas, that are majorly refurbishing the city's central neighborhoods for tourism and economy oriented restructuring.

In 2006, Tarlabası was declared as an urban renewal site by the newly enacted Law No. 5366. This urban renewal project changed the socio-spatial context of the district from one of 'piecemeal development' to a large-scale intervention where the historic facades were kept as an implementation of 'façadism'. By using the international cultural codes as an instrument,



the Tarlabası transformation project was introduced by the local mayor with a reference to the Champs-Élysées in Paris, directly by the local mayor of Beyoğlu district [Beyoğlu Municipality 2010; Aksoy and Robins 2012].

The project representing a top down strategy, exposed the cooperation between the state level governmental bodies, local municipality and the construction company (GAP İnşaat) for design, management and promotion, disregarding to set a common ground and participatory planning with the settlers of the neighborhood [Kuyucu & Ünsal 2010]. The local administration presented Tarlabası's urban renewal project as an implementation to preserve cultural richness and regenerate the history of the city center [Tekin, Akgün Gültekin 2017]. Such a promotion strategy, with no hesitation, brought out a social and economic gap between the existing social structure and the expected users of the site. The motivation to displace the existing social and groups of the area, also was supporting back 1980s strategies, by removing a defected tissue of the city from scratch (fig. 3).

The project aimed to renew 278 historical buildings in 9 blocks of the Tarlabası neighborhood, and was promoted as Turkey's first public-private partnership project among its own promotional materials. According to the project's concept announced through project website claims that the project is located at: «where historic values are carefully preserved, is a unique addition to Istanbul's skyline with a construction area of 165.000 m2 and a facade of 220 meters. Boasting nine blocks and 918 units that offer housing, offices, commercial areas, shopping opportunities and concept streets for social



4. Work in progress at the Tarlabası 360 Urban Renewal Project site (Mutman 2020).

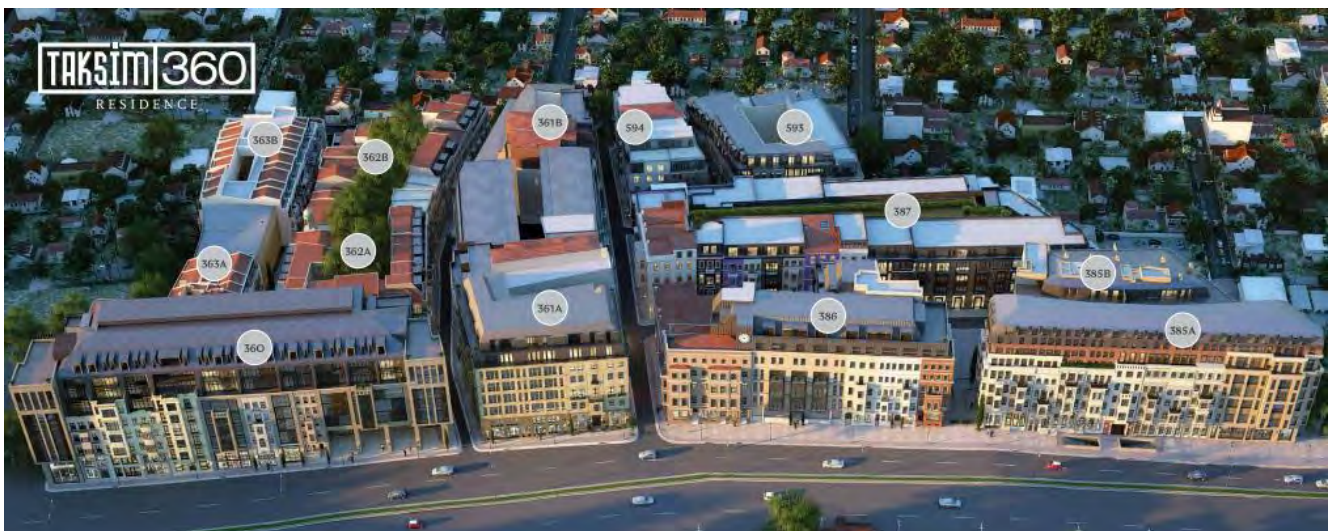
activities, the project is positioned as a new platform for living and investment»<sup>1</sup>. The project in this manner exposes its main agenda as, through the displacement of mostly immigrant local social groups aimed to generate a safe, livable and profitable structure (fig. 4).

## 2. Findings and discussions: the renewal project and the use of *Façadism*

Present-day Beyoğlu is essentially the result of 19th and 20th century urban planning transformations and despite several and inevitable changes that occurred in the last 150 years due to natural causes like fires and earthquakes or worst, due to human interventions, like demolitions, neglects or wrong reconstructions, a sort of historical urban texture is still strongly perceivable.

Recent urban renewal process of Tarlabaşı however, exposes the clearance of an urban palimpsest, a district of 'piecemeal development', to a large-scale intervention. The implementation methodology of keeping the historic facades as a reference to the historic background of the site, unfortunately highlights a huge gap between the policy implementation and the understanding of the concept of preservation. As a growing urban trend and design attitude, using the valuable and historic content, with a minor consideration to the contextual background, definitely offers an insight to the money-centric forces that shape the cities<sup>2</sup>.

As in the case of Tarlabaşı, its history, centrality and the business capacity defines more valuable assets for the urban economy than the potentials within its socio-spatial context. Probably therefore, façadism is only a reflective way of neglecting the existing socio-spatial fabric similar to - as one would perceive - the promotional materials of the very project site's near surroundings. Conceptual, contextual and representational inconsistency not only at the design development, implementation method, but also at the promotional materials, beyond doubt exposes a denial of the city's existing features (fig. 5).



5. An aerial representation of the Tarlabaşı 360 Urban Renewal Project's catalogue ([www.taksim360.com.tr/uploads/katalog/rezidans-en-ar.pdf](http://www.taksim360.com.tr/uploads/katalog/rezidans-en-ar.pdf)).

<sup>1</sup> <https://www.taksim360.com.tr/uploads/katalog/rezidans-en-ar.pdf> (July2020).

<sup>2</sup> <https://www.archdaily.com/929667/facadism-when-walls-talk-and-lie> (July2020).

Finally, considering the area's morphological features and the buildings' authentic piecemeal typology, a complete deliberate interpretation of the historical neighborhood had been carried on with the 'complicity' of the Conservation and Preservation Office of the Municipality.

Although the historical urban texture reflected the rowhouse distribution defined each building block of the piecemeal typology, leaving some private gardens in the interior premises of the blocks; the new urban typology scripted and inserted into the urban fabric through the Tarlabası 360 Urban Renewal Project. Having changed the inner spatiality, prioritizing huge court building types, neglecting the traditional local architecture and basing the understanding of preservation on keeping the facades and constructing a brand new structure into the skins of historical fabric, merely exposes an 'aesthetic maquillage' operation of a marketing strategy.

### Bibliography

- AKIN, N. (2002). *19. yılın ikinci arısında alata ve Pera [Galata and Pera in the Second Half of 19th Century]*. Istanbul, Literatür yayıncılık.
- AKSOY, A., ROBINS, K. (2012). *Beyoğlu'nun Değişen Atmosferi*, in *enelleşen Ehemmiyetsizlik Hissi*, Mimarlar Odası Ankara (28) 500.
- BARTU, A. (1999). *Who Owns the Old Quarters? Rewriting Histories in a Global Era*. In *Istanbul: Between the Local and the Global*, edited by Keyder, Çağlar, 3145. Lanham: Rowman and Littlefield.
- CANBAY TÜRKYILMAZ, Ç., MOYA PELLITERO, A. M., TÜRKYILMAZ, E., SILVA ELIZIARIO, J.D., (2013). 'Urban Rehabilitation: Reinventing a productive Landscape Istanbul, Golden Horn Case Study'. *Archnet-IJAR: International Journal of Architectural Research*, 7, 2, pp. 282-296.
- CRUMMEY, N. M. (2016). *Cosmopolitan Facades: Historical Diversity as a Tool of Exclusion and Destruction in the Tarlabası Urban Renewal Project*, (Unpublished master thesis). Sabancı University, Istanbul.
- ERGUN, N. (2004). Gentrification in Istanbul. *Cities*. 21. 391-405. 10.1016/j.cities.2004.07.004.
- GÜL, M. (2009). *The Emergence of Modern Istanbul: Transformation and Modernisation of a City*. London, I. B. Tauris.
- KUYUCU, T., ÜNSAL, Ö. (2010). 'Urban Transformation' as State-led Property Transfer: An Analysis of Two Cases of Urban Renewal in Istanbul. *Urban Studies*, 47(7), 1479-1499. (<https://doi.org/10.1177/0042098009353629>).
- MAESSEN, E. (2017). *Reading Landscape in Beyoğlu and Tarlabası: Engineering a 'Brand New' Cosmopolitan Space, 1980-2013*, in «HCM - International Journal for History, Culture and Modernity», 5 (1), pp. 47-67.
- MUTMAN, D., TURGUT, H. (2018). *Colliding Urban Transformation Process: The Case of Historical Peninsula, Istanbul*. *Archnet-IJAR: International Journal of Architectural Research*. 12, 1. p: 164-181.
- OKTEM ÜNSAL, B. (2015). *Impacts of the Tarlabası urban renewal project: (forced) eviction, dispossession and deepening poverty*. WIT Transactions on Ecology and The Environment, Vol 193 (www.witpress.com, ISSN 1743-3541).
- ÖNCÜ, A. and WEYLAND, P. (1997). *Space, Culture and Power: New Identities in Globalising Cities*. London: Zed Books. pp. 1-20.
- PARKER, G.A.M. (2013). *Producing confrontational alterity: Urban regeneration in Tarlabası*, (Unpublished master thesis). Boğaziçi University, Istanbul.
- TEKİN, İ., GÜLTEKİN, A.A. (2017). *Rebuilding Of Beyoğlu-stiklal Street: A Comparative Analysis Of Urban Transformation Through Sections Along The Street 2004-2014*. In «Metu Journal of The Faculty of Architecture», 34.
- ÜNSAL, Ö., KUYUCU, T. (2010). Challenging the new liberal urban regime: Regeneration and resistance in Başibüyük and Tarlabası, in *Orienting Istanbul: Cultural capital of Europe?*, edited by D. Göktürk, L. Soysal, & İ. Türel, (pp. 51-70). New York, Routledge.
- ZUKIN, S. (1998). Urban Lifestyles: Diversity and Standardization in Spaces of Consumption. *Urban Studies*, 35(5-6), pp. 825-839.

**Sitography**

<https://www.taksim360.com.tr/uploads/katalog/rezidans-en-ar.pdf> (July 2020)

<https://www.archdaily.com/929667/facadism-when-walls-talk-and-lie> (July 2020)

<https://doi.org/10.1177/0042098009353629> (July 2020).

[https:// www.witpress.com](https://www.witpress.com), ISSN 1743-3541 (July 2020).

## *The Arcades Project: the city collage of Walter Benjamin*

**ELENI AXIOTI**

Architectural Association School of Architecture, London

### **Abstract**

*The paper analyses the diverse components that constitute the image of the city of Paris which derives from The Arcades Project. It contemplates these elements as organizational principles of the book and of the city itself. The technique of collage is applied as a means of understanding the idea of dialectics, which emerges from the book and forms the image of the city. The paper considers the arcades (passages) as an organizational tool in Benjamin's understanding of history that also suggests a new way of understanding and theorizing the production of the city.*

### **Keywords**

collage, city, dialectics.

### **Introduction**

*The Arcades Project* is a monumental project in an encyclopedic form, on which Walter Benjamin worked for thirteen years from 1927 until his death in 1940. It is composed by thirty-six convolutes catalogued in capital letters A-Z, supplementary files, organized in lower case letters and accompanying essays. Benjamin puts this extensive and seemingly arbitrary project, under the working title of *Das Passagen*. *The Arcades Project* as it has been translated in English takes its name from an architectural form that can be found in Paris. Arcades are passages through blocks of buildings that line with small business and concessions. Made of iron and glass, these constructions housed chaotic juxtapositions of shops, window displays of commodities, mannequins and illuminations, and people passing through. The arcades were built, for the most part, in the decade after 1822 and they were products of the 'capitalist economy'. They were trademarks of the modern metropolis. A guide from 1852 describes each glass-roofed and marble-lined passageway as «a city, a world in miniature» [Benjamin 1999, 31, A1, 1]. The arcades (*passages*) is also the essential organizing motif. One can argue that Benjamin's project cuts his own passages through the Paris of the nineteenth century. The themes are myriad. Collected quotations and notes on streets, department stores, panoramas, world exhibitions, types of lighting, fashion, advertisements, prostitution, collectors, flaneurs, Baudelaire, gamblers, boredom. In, the *Exposé* of 1935, *Paris the Capital of Nineteenth Century*, Benjamin emphasizes the architectural interest of the project. Its sections are named after a space and a figure who is closely associated with that space: *Fourier or the Arcades*; *Daguerre or the Panoramas*; *Grandville or the World Exhibitions*; *Louis-Philippe or the Interieur*; *Baudelaire or the Streets of Paris*; *Haussmann or the Barricades*. These section titles are like different parts of a city plan, that help to give shape to the city, the epoch and the project itself. Benjamin's study of the arcades investigates the composition of an epoch; but I would argue that it also investigates the composition of a city throughout history. And this is the aim of this text; an attempt to re-read *The Arcades Project* through its spatial qualities; an



analysis of the components that constitute the image of the city that derives from the book and a contemplation of these elements as urbanistic potentials.

The traditional definition of the city is that of «a large and densely populated urban area», «a centre of population, commerce, and culture»; or of «a large group of inhabitants considered as community». Extensive descriptions of urban spaces, detailed observations of the city inhabitants, analytical contemplations of cultures and rituals that take place in the city; these are all themes with which Benjamin is preoccupied in this book. An unrefined attempt to categorize the content of the book would conclude in three major themes; those related to spaces of the city: (Arcades, Magasins de Nouveautés, Ancient Paris, Catacombs, Iron Constructions, Exhibitions, Dream house, Museum, Spa, The streets of Paris, Railroads, The Seine, The Oldest Paris etc.); those referring to cultures and events of the city: (Fashion, Demolitions, Decline of Paris, Haussmanization, Barricade fighting, Advertising, Prostitution, Gambling); and finally those describing specific human figures of the city: (Sales Clerks, The collector, The flaneur, The gambler). This very first and quite simplistic reading of the book renders evident that *The Arcades Project* contains all the basic components of a city. In this sense, *The Arcades Project* is a city on its own, a city with its own space, history, inhabitants, cultures and rituals.

### **1. But what is that identifies this city?**

In *The Arcades Project* the Paris of the deserted streets and empty squares at night, the catacombs and the metro, the prostitution and the gambling lives together with the Paris of the phantasmagoric passages and department stores. Beneath the crowded boulevards and behind the illuminated signs lays an underworld, which is equally represented in the book. In this specific city though, the floors and the walls have turned transparent. It is a city where the visible and the invisible appear the one beside the other. A city where «The form and the content, the wrapping and the wrapped, the gift and the bag, are one and the same thing» [Benjamin 2006, 53]. It is a transparent city. This underworld, which was for Benjamin in some way an equivalent to the unconscious of the city, was to be explored with all the techniques of the geographer. For him, the system of Parisian streets was a vascular network of imagination. Those who knew how to read the streets were introduced to a whole diversity of networks. These networks compose a mythical topography of the city. Reading the city topographically, Benjamin tried to recapture its strange, landscape character. He cited Hugo von Hofmannsthal's vision of Paris as a «landscape composed of pure life». And it was this landscape that he tried to map in *The Arcades Project*. «To construct the city topographically – tenfold and hundredfold – from out of its arcades and its gateways, its cemeteries and bordellos, its railroad stations and its markets. And the more secret, more deeply embedded figures of the city: murders and rebellions, the bloody knots in the network of the streets, lairs of love and conflagrations», he writes characteristically [Benjamin 1999, 83, C1, 8]. In parallel, he traces his own passages through the book. He uses brackets in order to indicate editorial insertions. While in a specific convolute he quotes an extract and at the end of it, he inserts his editorial remark, which is usually, only one word repeated throughout the book. If one follows this word as landmark through the book, a hidden route is revealed that can lead the reader into an alternative reading. However, if one follows all these different routes that the distinct landmarks indicate, unexpected views of the city appear, and a network of secret passages is installed. It is this analysis of strategic routes that forms the basis of Walter Benjamin's study of the big city. Benjamin extols the art of slow walking as the instrument of modern urban mapping. For him, the art of straying is a mean of surveying and recording places.

Simultaneously, this very movement constitutes the urban and thus defines the city as space itself.

Andrew Benjamin notes that «spatiality is always measured. The nature of measurement however involves time». This relationship between material presence and time is worked out in the book through what he identifies as « porosity, a way of making space and time work together to define both the urban condition and the body's place within it» [Benjamin 2005, 34-35]. In the book, time is conceived as kaleidoscopic distractions and momentary comebacks. The juxtaposition of past and present images instates a revolutionary recognition of the now. «In other words: image is dialectics at a standstill. Benjamin explains that while the relation of the present to the past is purely temporal, the relation of what-has-been to the now is dialectical; not temporal in nature but, figural» [Benjamin 1999, 201]. It is through those interruptions in the form of images that the history of modernity is revealed, as a background that appears from scratches on a wall. The city described in *The Arcades Project* functions both as a theatre of prophecy and a theatre of memory. In this ideal city tradition and utopia coexist.

*The Arcades Project* is formed as a series of citations and commentaries organized in convolutes. What Benjamin seems to have conceived through this organization is a formal and thematic interfusion of citation and commentary that abolishes the author. Instead, a dialectical relation between him, as collector and editor, the reader and the authors of the citations is established. A dialogue that meets no time or space limits and gathers material from the city's inhabitants, their testimonies and their lives narrations. It is a dialogue that outlines a collective. And it is this collective that narrates the city. The city is an aggregation of narrations. The city is a collective narration. Nevertheless, in *The Arcades Project* the notion of collective is used also in another manner. Benjamin attempts to describe the city through the collective without eliminating the individual. He borrows from Bertolt Brecht the notion of collective and invests it with positive attributes. For him, the city is experienced primarily collectively. Therefore, in the urban spaces the collective displaces the individual while; in the same time transforms the exterior into an interior. The domestic interior moves outside. The public becomes private. Benjamin writes: «Streets are the dwelling space of the collective. The collective is an eternally unquiet, eternally agitated being that – in the space between the building fronts – experiences, learns, understands, and invents as much as individuals do within the privacy of their own walls. For this collective, glossy enameled shop signs are a wall decoration as good as, if not better than, an oil painting in the drawing room of a bourgeois; walls with their 'Post No Bills' are its writing desk, newspaper stands its libraries, mailboxes its bronze busts, benches its bedroom furniture, and the café terrace is the balcony from which it looks down on its household. The section of railing where the road workers hang their jackets is the vestibule, and the gateway, which leads from the row of the courtyards the entry to the chambers of the city. Among these latter, the arcade was the drawing room. More than anywhere else the street reveals itself in the arcade as the finished and familiar interior of the masses» [Benjamin 1999, 423, M3a, 4]. Thus, the arcades become houses or passages that have no outside. Benjamin corresponds to them the structure of the dreams. Other dream houses of the collective are the winter gardens, the panoramas, the factories, the museums, the casinos and the railroad stations. These places as configurations of the modernity become dream and wish images in the «collective consciousness». Hence, architecture in these forms becomes part of the dream consciousness of the collective within modernity. This paradoxical relationship between interior and exterior constitutes the complete ambiguity of the modern city and affects significantly the relation between dwelling and place of work. In the modern city the place of dwelling is opposed

to the place of work. Benjamin underlines this change while he notices that the individual that in the office must deal with the reality uses the domestic interior in order to sustain his (bourgeois) illusions. The domestic interior becomes the shell of the unreal. Later, though this original form of the dwelling disappears with the transparency that the 20<sup>th</sup> century imposed.

*The collector is the true resident of the interior*, writes Benjamin [Benjamin 1999, 9] and as Susan Sontag indicates, Benjamin is indeed a kind of collector himself [Sontag 1985, 16]. He accumulated several hundred of notes, quotations and reflections of varying length, which afterwards he revised and grouped into files, or convolutes, according to several topics. These became the content of *The Arcades Project*. Each convolute is presented as a collection of fragments, quotations or notes, which describes a specific aspect of the city. Benjamin by using his microscopic gaze praises the significance of the fragment suggesting that it is a miniature of totality. For him the miniature is both a whole (that is complete) and a fragment (very small in size). Fascinated by the small, Benjamin miniaturizes things in order to render them portable. Thus, *The Arcades Project* is full of miniatures of characteristic buildings, vivid urban scenes or peculiar city personas that were transferred from different space or time contexts into this fictional city. The assemblage of miniatures related to a specific theme composes an individual convolute and constitutes a distinct part of the city. Therefore, each convolute is a collection with a particular theme that aims to redeem its totality.

The collection of fragments as miniatures in order to construct a city, even if an imaginary one, cannot but bring into our minds the idea of the 'city as museum'. A city that is a collection of carefully selected information and the result of collected monuments of different periods. The origin of this idea goes back to the Napoleonic times, which is the exact literary epoch that Benjamin discusses in his book. Napoleon, I undertook the project of turning Paris into a kind of museum. The city was to become a sort of habitable exhibition, a compact urban structure that is less concerned with texture than with inflationary multitude of monuments. An assemblage of historical fragments in the form of monuments assumed to be in some degree valuable, protected and displayed as physical manifestations of plurality. Later on, though, under Napoleon III, Paris became nothing more than the literal corruption of this idea. The ideal of the conglomeration of independent parts was replaced by a far more 'total' vision of absolute continuity, directed by Georges-Eugène Haussmann (an issue to which Benjamin dedicated a whole convolute in the book). More recently, the term was used by Colin Rowe and Fred Koetter, who deemed the 'city museum' as «a collection, that might be regarded as a miniature anticipation of problems» and therefore can be effectively used as an urban strategy [Rowe and Koetter 1978, 134]. In their book *Collage City*, published in 1978, they attempt a critical rethinking of the modern ideas on urban planning and design and of the role of the architect. They reject any visions of 'total planning' and 'total design' as utopias and put forward the idea of a city that combines a diversity of utopias.

But the question that occurs is if the imaginary city that Benjamin constructs in *The Arcades Project* is a 'city museum'. In this question I would argue negatively. The city presented neither is nor anticipates a 'city museum'. This can be justified by some basic observations. Firstly, in the city drawn by Benjamin, the refuse of the urban history is placed next to important monuments, something that we would never occur in a 'city museum', where everything ought to be valuable and carefully selected. Benjamin chooses to present equally the treasures and the neglected, ephemeral or discredited elements of the city. In a similar way he achieves to incorporate all the different scales in his constructed city. Therefore, this is not a city that can only be defined by its built objects as usually happens in a 'city museum'; rather it is a city where many different scales and means are incorporated from the human to the urban, from the

personal to the historical. Finally, it is important to underline that this is an unfinished project that should not be considered as a completed collection. The work on the project was interrupted by the death of Benjamin in 1940 and the papers were given for safekeeping to Georges Bataille, librarian at the time in Bibliothèque Nationale de France. The description of the city in *The Arcades Project* makes no distinction between what is fixed and permanent and what is transitory. Rather everything is in continual process of discontinuous transformation. This avoidance of the definitive reflects the ambiguity and the openness of the work while it creates a discontinuity in the collection that opposes to the idea of the museum.

Instead I would argue that the city that derives from the book reaches more the idea of the collage. The collage as on one hand the assemblage of different forms and means that create something new and on the other hand as «the simple hallucination, after Rimbaud; the placing under whisky – marine; after Max Ernst». The collage as «something like the alchemy of image. The miracle of total transfiguration of beings and objects with or without modification of their physical or anatomical aspect» [Ernst 1948, 12]. The city that occurs from *The Arcades Project* carries many of the characteristics of the collage. Foremost, it is fragmented, and fragments are what collages are made of. The pieces of collage shift context and as a consequence their continuity and anatomy are ruptured. Equally, the parts of this city represented as convolutes of the book are also displaced from different contexts (the interior, the railways, the department stores etc). In addition, there is a diversity of means that is used in the collage (paint, fabric, garbage etc) that is similar to the diversity of the materials used to construct this fictional city, a plurality in size, quality, value and texture. Finally, one of the main principles of collage is the exploitation of the encounter of distant realities on a new plane; A mechanism that the open structure of this fictional construction clearly promotes as another way to engage with history. However, the success of the collage is depended more upon knowing the relations than upon the necessity of expressing something specific. In *The Arcades project* this set of relations is implicit. Each convolute corresponds to a part or an aspect of the city. But the continuity is missing. It is up to the reader to juxtapose the different 'convolutes' and create multiple images of one and the same city. Or as Benjamin writes «to set up, within the actual city of Paris, Paris the dream city – as aggregate of all the building plans, street layouts, park projects, and street name systems that were developed» [Benjamin 1999, 410, L2a, 6]. It is always the Paris but then again there are so many. Furthermore, Benjamin quotes from Gogol's essay: «Away with this academicism which commands the buildings be built at one size and in one style! A city should consist of many different styles of building, if we wish it to be pleasing to the eye. Let as many contrasting styles combine, they're as possible! Let the solemn Gothic and the richly embellished Byzantine arise in the same street, alongside colossal Egyptian halls and elegantly proportioned Greek structures!» [Benjamin 1999, 198, G14a, 3] and demonstrates a more literal image of what could be a view of the *Collage City* as sketched by Rowe and Koetter. In parallel, the way that Benjamin organizes the various fragments into convolutes is similar to the *Excursus* appended by Rowe and Koetter at the end of their book where, collected architectural fragments from a diversity of epochs, cultures and styles are presented under thematic titles in order to create a sort of an urban collage.

But, then in where is it that the city sketched in *The Arcades project* differs from *Collage City*? They are two cities that deviate in their materiality and therefore in their purposes. The *Collage City* is an assemblage of architectural artefacts that attempts to recover a historical dimension lost by modernism. While the subject matter that composes the city of *The Arcades project* is the images, the experiences and the of the city within history. It is the urban histories of Paris but also much more than that. It is an exploration of the ways in which the experience of the

city can be shaped by its literary and visual expressions. It doesn't propose a specific city model or a methodical urban strategy. As Raoul Bunschoten points out «there is a crude distinction between space of consciousness (in literature) and consciousness of space (in architecture)» [Bunschoten 1985, 31-42].

In this sense could the spatial characteristics of *The Arcades Project*, propose a specific approach to the design of cities? Can the idea of collage for example, as analysed above be a technique to designate urban space? Collage is usually applied in composition, putting fragments together, arranging them within a certain field, employing symbolic reference and association between them. It is used to train the eye, the mind, and the hand on analytical selection, interpretation, synthetic recreation, and a symbolic re-statement that is accompanied by the breakdown of any syntactic logic. But is all that applicable to an architecture for the city? In this question I would answer negatively. *The Arcades Project* is only a blueprint for an unimaginably massive and labyrinthine architecture, a dream city in effect. What counts is the aesthetic and philosophical formulation of it and its respective principle. This is supported by the clear distinction between research and application, which Benjamin himself invokes in a letter to Gerhom Scholem, where he wonders about ways in which his research on the arcades might put in use [Eiland and McLaughlin 1999, XII]. Benjamin like Kafka took precautions against the interpretation of his writings. He was against interpretation wherever it was obvious and aspired that his writings have no definite symbolic meaning. Although, *The Arcades Project* cannot be considered as an idea to be directly applied in the city. It can provide a way of reading the city and its architecture and understanding history. The approach of Benjamin towards unravelling the complexity of history and the city of needs now more than to be put forward as a way to reveal the concealed, to re-consider the production of the city, its actors and conditions, in order to propose a more comprehensive and diverse future.

### **Bibliography**

- BENJAMIN, W. (1999). *The Arcades Project*. Eiland, H. and McLaughlin, K, trans. Cambridge, MA, The Belknap Press of Harvard University Press.
- BENJAMIN, A. (2005). *Porosity at the Edge: Working through Walter Benjamin's Naples*. In «Architectural Theory Review», Volume 10, Issue 1.
- BENJAMIN, W. (2006). *Berlin Childhood around 1900*. Eiland, H. Cambridge, MA, Harvard University Press.
- BUNSCHOTEN, R. (1985). *Collage City. A Masquerade of Fragmented Utopias*. «Daidalos», *Transfigurations of the Fragment: Collage City*, 16, pp. 31- 42.
- EILAND, H., MCLAUGHLIN, K. (1999) *Translators' Foreword*, in *The Arcades Project*. Cambridge, MA, The Belknap Press of Harvard University Press. P.xii.
- ERNST, M. (1948). *Beyond painting and other writings*. New York, Wittenborn.
- KOETTER, F. ROWE, C. (1978). *Collage City*, Cambridge, MA and London: M.I.T. Press.
- SONTAG, S. (1985). *Introduction*. In *One-Way Street and Other Writings*, London, Verso.







Ã bYj j`YWta a Yi bYzf..bÄ [ jUfXjb] di VV]WY`YWtH{`jb`Xj YbJfY`  
Ã bYj j`YWta a Yi bYzf..bÄ 'Public Gardens and Evolving Cities

MASSIMO VISONE, FRANCESCO ZECCHINO

*Alla metà del Settecento, con uno sguardo più sensibile all'insegnamento della Natura, l'arte del paesaggio si rivela un'arte superiore e, per la città, si concepisce una disposizione delle strade attraverso la metafora della foresta, secondo il principio formulato da Laugier. Le città si dischiudono e valicano i propri confini, senza più contrapposizioni tra il dentro e il fuori le mura, in una reciproca compenetrazione: da un lato la città si trasforma in teatro di natura, dall'altro le promenade fuori porta indicano le linee di espansione. Questa permeabilità tra città e campagna ha radici più antiche e trova già in età moderna le prime realizzazioni nella proliferazione di giardini e nella progettazione di parchi pubblici, di piazze e strade alberate, avviando un inesorabile processo di mutazione della forma urbis. Nel corso del tempo la ville comme une forêt assume significati e valori diversi, diviene oggetto di trattazioni differenti, trova una molteplicità di applicazioni formali e diventa luogo del viaggio.*

*La sessione intende rileggere le narrazioni, ritrovare gli sguardi, rintracciare le permanenze, raccontare le storie, ricomporre i frammenti, restituire identità, far riemergere significati e ricostruire l'immagine di queste architetture che hanno inciso profondamente sull'iconografia urbana, ma che oggi appaiono distratte, decontestualizzate, quiescenti o disperse nella complessa stratificazione della città storica.*

*Around the mid-eighteenth century, with a more sensitive look at the teaching of Nature, the landscape art proved to be a superior art and, for the city, a layout of the streets was conceived through the metaphor of the forest, according to the principle expressed by Laugier. The cities open up and cross their borders, without any juxtapositions between inside and outside the walls, in a mutual permeation: on the one hand the city turns into a theater of nature, on the other the promenades outside the gate indicate the lines of urban expansion. This permeability between the city and the countryside has more ancient origin and finds its first achievements in the modern age in the proliferation of gardens and in the design of public parks, squares and tree-lined streets, starting an inexorable process of mutation of the forma urbis. The ville comme une forêt takes on different meanings and values, becomes the subject of different treatments, finds a multiplicity of formal applications and becomes the place of travel over time.*

*The session aims to re-read the narratives, rediscover the looks, trace the persistence, tell the stories, recompose the fragments, restore identity, re-emerge meanings and reconstruct the image of these architectures that have profoundly affected the urban iconography, but that today appear distracted, decontextualized, quiescent or dispersed in the complex stratification of the historic city.*



## *Trasformazioni, stratificazioni e riscritture degli spazi verdi in ambito urbano* *Transformations, stratifications and rewrites of green spaces in urban areas*

**FRANCESCO ZECCHINO**

Università di Napoli Suor Orsola Benincasa

### **Abstract**

*Molto spesso, i contemporanei parchi pubblici derivano da precedenti impianti verdi, in origine proprietà di re o aristocratici. In simili casi, la significativa riconversione sociale nell'uso di questi giardini in ambito urbano ha emblematicamente comportato un'inevitabile reinterpretazione dei loro spazi, con nuovi assetti architettonici che si sono sovrapposti a quelli precedenti, talora integrando le due diverse matrici, ma più spesso procedendo a una profonda e radicale riscrittura del modello originario.*

*Contemporary public parks very often derive from previous gardens, originally owned by kings or aristocrats. The social reconversion in the use of gardens in urban settings has led to an inevitable reinterpretation of these spaces. These new configurations have overlapped the previous ones, sometimes integrating the two different matrices, but more often proceeding with a profound and radical rewriting of the original model.*

### **Keywords**

Giardino pubblico, parco reale, spazio urbano.

*Public garden, royal park, urban space.*

### **Introduzione**

Il giardino pubblico - la principale forma di architettura del verde dell'epoca contemporanea - è oggi correttamente e comunemente inteso come uno spazio variamente finalizzato a rispondere a esigenze ricreative, culturali o di amore verso la natura della popolazione urbana. Molto spesso esso è frutto della naturale evoluzione dei tempi rispetto all'originaria impostazione di grandi giardini di re o aristocratici, luoghi un tempo elitari e riservati, utilizzati in principio come rappresentazione del potere e della ricchezza dei proprietari.

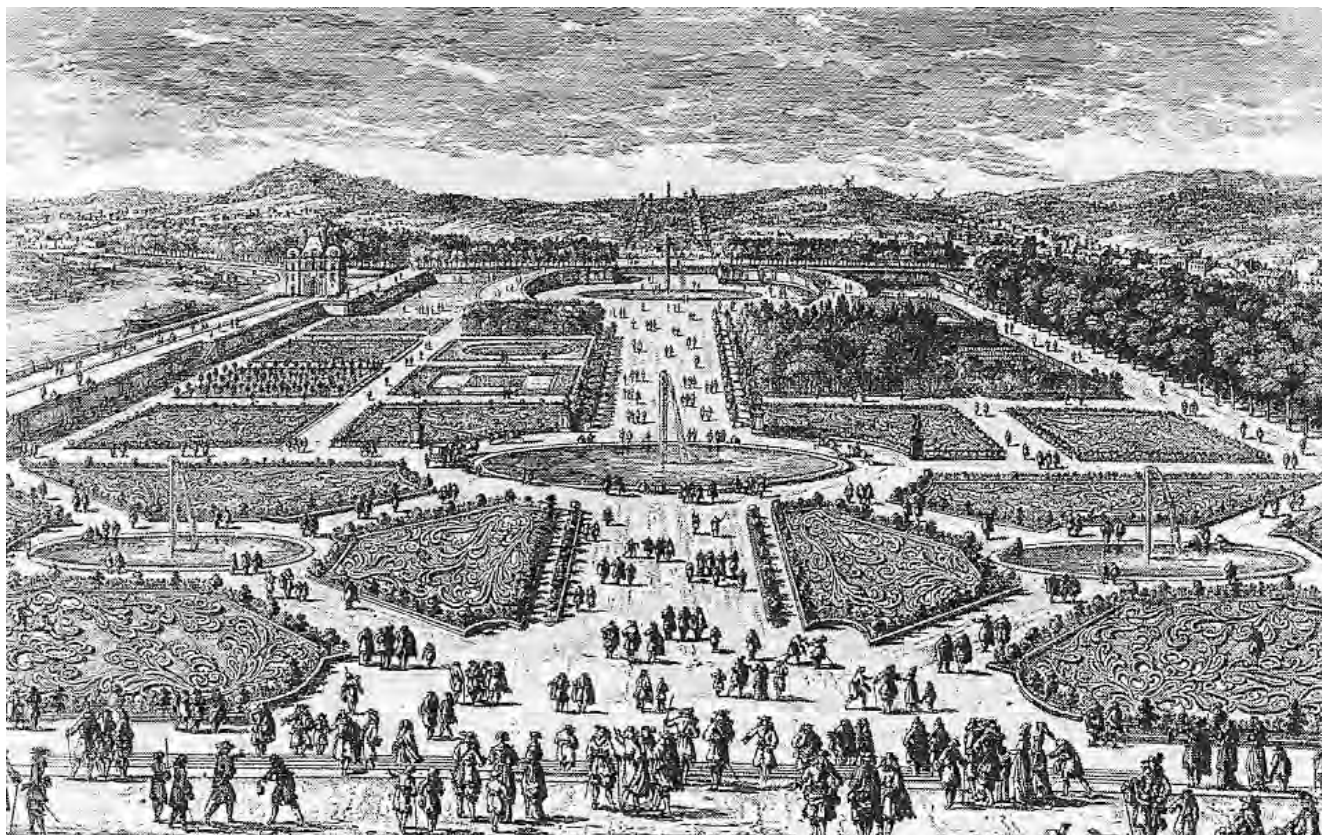
Tale riconversione sociale nell'uso di questi spazi in ambito urbano ha emblematicamente comportato un'inevitabile reinterpretazione degli stessi giardini, i cui nuovi impianti - il più delle volte sensibilmente modificati secondo le nuove mode progettuali o, semplicemente, in favore delle differenti funzioni a cui sono stati chiamati - si sono sovrapposti a quelli precedenti, talora integrando le due diverse matrici, ma più spesso procedendo a una profonda e radicale riscrittura del modello originario. Esattamente alla stregua di un palinsesto.

### **1. Città e spazi verdi**

L'origine del concetto di parco pubblico è tradizionalmente ricondotta alla trasformazione d'uso - a partire dal XVI secolo - di giardini privati aristocratici.

Nello specifico, i primi spazi verdi a essere resi liberamente accessibili anche dalla popolazione furono proprio alcuni giardini privati dell'aristocrazia papalina del XVI secolo, come Villa Medici e Villa Borghese. A determinare questa nuova destinazione d'uso concorsero il desiderio dei proprietari di fare sfoggio della propria ricchezza e cultura, e la



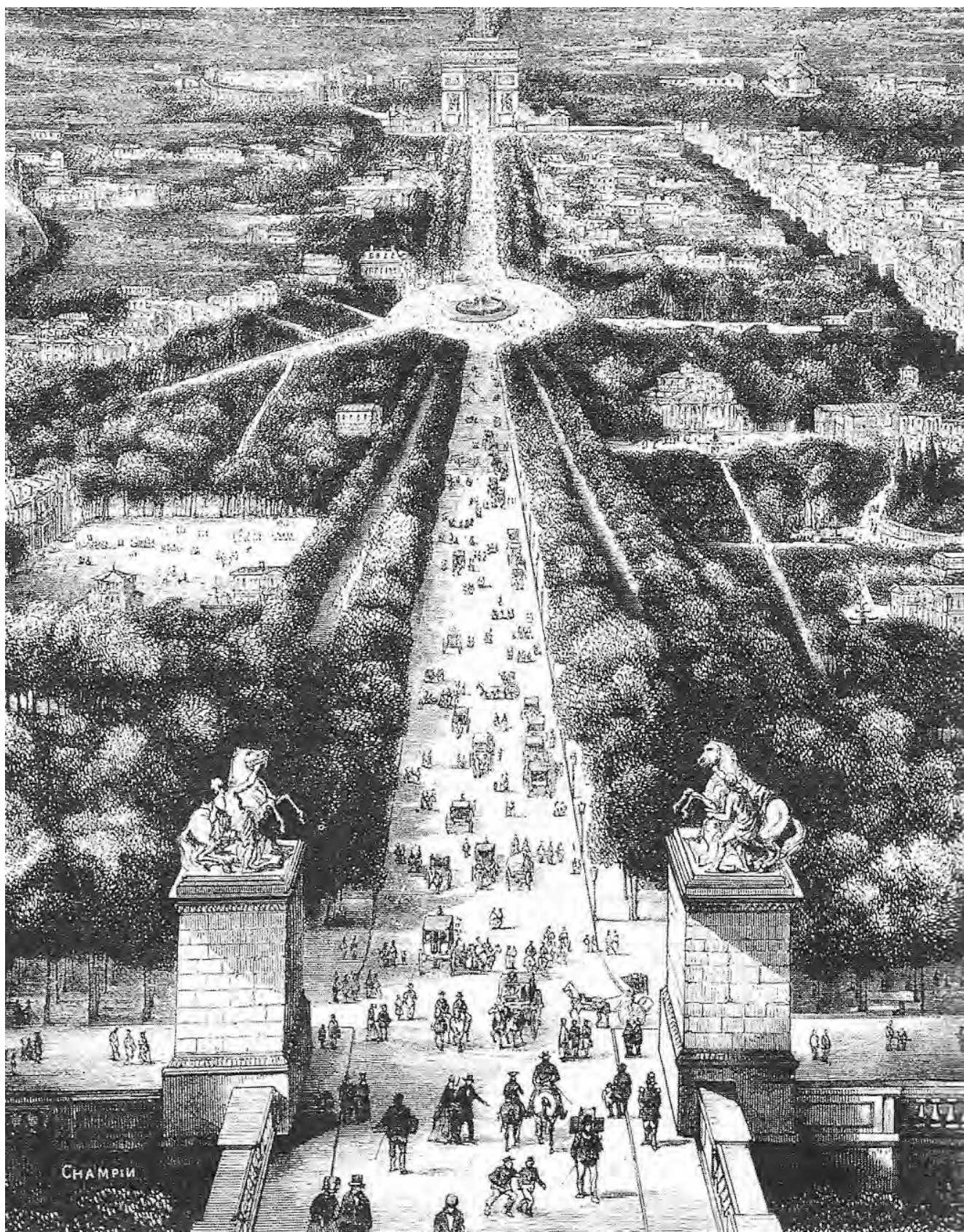


1: Il giardino delle Tuileries in una incisione di Pérelle, 1690 ca. In primo piano è l'area del parterre de broderie, in secondo piano sono i boschetti, mentre sullo sfondo si scorge il viale centrale degli Champs-Élysées (Panzini 1993, 30).

loro ambizione di emulare le gesta di grandi figure della Roma antica, quali Cesare o Agrippa, che alla loro morte vollero magnanimamente lasciare come pubblica eredità al popolo romano gli estesi giardini delle loro splendide ville cittadine [Panzini 1993, 25].

Un ruolo di primissimo piano per la diffusione del modello di parco pubblico in Europa è stato poi rivestito, nella seconda metà del Seicento, da un celebre giardino appartenente alla casa reale di Luigi XIV, quello stesso sovrano, cioè, che con Versailles aveva invece sancito la nascita di una delle più alte espressioni di magnificenza - progettuale e di rappresentanza del potere - che un parco avrebbe mai potuto raggiungere.

Il giardino era quello parigino delle Tuileries che, al pari delle altre tenute capitoline, era poco frequentato dal re Sole, ormai definitivamente stabilito nella sua nuova reggia fuori Parigi. Questo motivo spinse Jean-Baptiste Colbert - nel suo ruolo di ministro delle Finanze e sovrintendente alle fabbriche - ad affidare il giardino delle Tuileries alle abili mani di Andre Le Nôtre, affinché ne rinnovasse l'aspetto. A partire dal 1665 ne fu dunque riorganizzato l'impianto secondo i classici canoni del giardino alla francese, precedentemente definiti proprio da Le Nôtre a Vaux-le-Vicomte e Versailles [Panzini 2005, 160]. Soprattutto la realizzazione delle due passeggiate lungo i lati più lunghi del perimetro rettangolare, nonché quella di altri viali, percorsi e boschetti distribuiti intorno all'asse centrale, si rivelarono caratteristiche particolarmente apprezzate quando, sebbene dapprincipio solo saltuariamente, fu concessa libera fruizione del giardino anche alla cittadinanza.



2: Gli Champs-Élysées verso la metà del XIX secolo, in una incisione di Champin (Panzini 1993).

Fu così che il giardino reale delle Tuileries si affermò come un «ideale prototipo di giardino urbano», divenendo un modello di riferimento per tutta Europa [Panzini 1993, 29; Id. 1991]. Come è ben noto, contemporaneamente ai lavori di riprogettazione del giardino delle Tuileries, forse proprio in funzione del così felice esito che questa trasformazione architettonica fece fin da subito registrare tra la popolazione, Luigi XIV maturò il proposito di realizzare assialmente a esso anche l'ancora più ampio piano di risistemazione come grandiosa e amena passeggiata della vicina area verso ovest, allora periferica, ma di prossima urbanizzazione, che avrebbe preso il nome di Champs Élysées.

La conduzione dei lavori secondo i classici canoni progettuali lenotriani, ovvero inscrivendo nel territorio (almeno nelle intenzioni iniziali) un grande tridente di viali e realizzando boschetti solcati da raggiere di strade, potrebbe dirsi una perfetta anticipazione dei dettami che quasi un secolo più tardi, nel 1753, il gesuita e filosofo Marc-Antoine Laugier avrebbe definitivamente codificato con la stesura della sua celebre opera *Essai su l'Architecture*.

Nonostante, infatti, l'area degli Champs Élysées sarebbe rimasta ancora per decenni lontana dal centro urbano - per trasformarsi solo successivamente nel suo elemento più rappresentativo, diventando l'Étoile haussmanniana [Benevolo 1963, 27] - la modalità della sua realizzazione appare pienamente in linea con uno dei più significativi passaggi del testo laugieriano sulla progettazione della città, che recita: «Bisogna considerare una città come una foresta: le vie della prima sono le strade della seconda e debbono essere tracciate in modo analogo. Ciò che essenzialmente costituisce la bellezza di un parco è la molteplicità delle strade, la loro larghezza, il loro andamento rettilineo. Ma questo non basta: occorre che un Le Nôtre ne disegni il tracciato, che vi profonda gusto e riflessione, che vi si possano trovare, simultaneamente, ordine ed eccentricità, simmetria e varietà; che qui si scorga un crocevia a stella, là a zampa d'oca; da una parte strade a spina di pesce, dall'altra a ventaglio, più oltre parallele; e ovunque piazzali di disegno e di forma differente» [Laugier 1753, 145-146].

## 2. Nuove istanze progettuali

La foresta evocata da Laugier, a cui la nuova progettazione urbana dovrà ispirarsi, è evidentemente da intendersi come quel vasto spazio ordinato e geometrico, contraddistinto da ampi viali rettilinei e boschetti a struttura radiale, già proposto nel monumentale parco di Versailles [Lambertini 2006, 48]. Il richiamo è dunque in qualche modo da riferirsi anche a quella natura addomesticata rappresentata dai regolari filari alberati che, già nella seconda metà del Seicento, a Parigi, aveva cominciato a trasformare gli antichi e ormai obsoleti baluardi difensivi cittadini - che cominciavano a essere inglobati nel tessuto urbano in espansione - in gradevoli viali per le passeggiate, offrendo al mondo intero un significato tutto nuovo del termine *boulevard*.

Se dunque è ragionevole individuare la Francia, nel periodo a cavallo tra XVII e XVIII secolo, come terreno sperimentale in cui il parco-giardino comincia a rivestire un ruolo più significativo e intrinseco nello sviluppo della progettazione cittadina degli spazi pubblici [Romano 1993; Spina 2002], si deve allo stesso modo considerare l'Inghilterra come un'altra grande fucina di novità quanto a trasformazioni urbanistiche in chiave naturalistica.

In effetti, in Inghilterra, nel corso Settecento, l'ormai consolidata consuetudine di trasformare tenute aristocratiche in giardini pubblici cominciò a sposarsi perfettamente con l'allora nascente stile paesaggistico, dando vita, a partire dall'inizio del XIX secolo, a una nuova modalità di progettazione del verde urbano, capace di portare nel cuore del tessuto cittadino,

e a libera disposizione della popolazione, un assaggio di paesaggio dalle forme naturaleggianti [Belfiore 2005, 33-41].

A favorire il dibattito internazionale sulla diffusione e l'applicazione della nuova moda paesaggistica concorse, su tutti, il trattato *Theorie der Gartenkunst* di Christian Cajus Lorenz Hirschfeld. Pubblicata in prima battuta nel 1775, e successivamente tradotta anche in francese ed ampliata in cinque tomi tra il 1779 e il 1785, l'opera ha il grande merito, soprattutto per quanto riguarda il tema qui oggetto di trattazione, di rilevare, e quindi promuovere, il giardino pubblico da un nuovo punto di vista. La visione del giardino pubblico di Hirschfeld, infatti, non si limita alla sola asettica applicazione progettuale dello stile paesaggistico, ma piuttosto reinterpreta le finalità stesse a cui una simile realizzazione è tenuta a rispondere. Invece di opporsi aprioristicamente a ogni forma di geometrismo e simmetria, per quanto riguarda il giardino pubblico (non a caso definito *Volksgarten*, ovvero 'giardino del popolo') Hirschfeld tollerava l'applicazione di questi principi, in funzione di una indubbia utilità che essi comportavano per l'utilizzo del parco come nuova attrezzatura urbana «che risponde contemporaneamente alle esigenze di ricreazione, di svago fisico, di relax del pubblico cittadino, e prevede quindi una tipologia più complessa composta di parti dalle funzioni e dalla identità formale diversificate» [Panzini 1993, 124].

### 3. Il contesto italiano

Le due diverse applicazioni del concetto di parco pubblico come parte integrante della progettazione urbana fin qui brevemente riassunte - ovvero quella francese, che intendeva la Natura «come scenografia urbana, o come materiale di sfondo che enfatizza lo spessore del costruito», e quella inglese, che invece concepiva lo spazio verde cittadino come «una sorta di contaminazione tra ambiente urbano e ambiente pastorale» [Lambertini 2006, 38] - ebbero entrambe molto seguito in Europa.

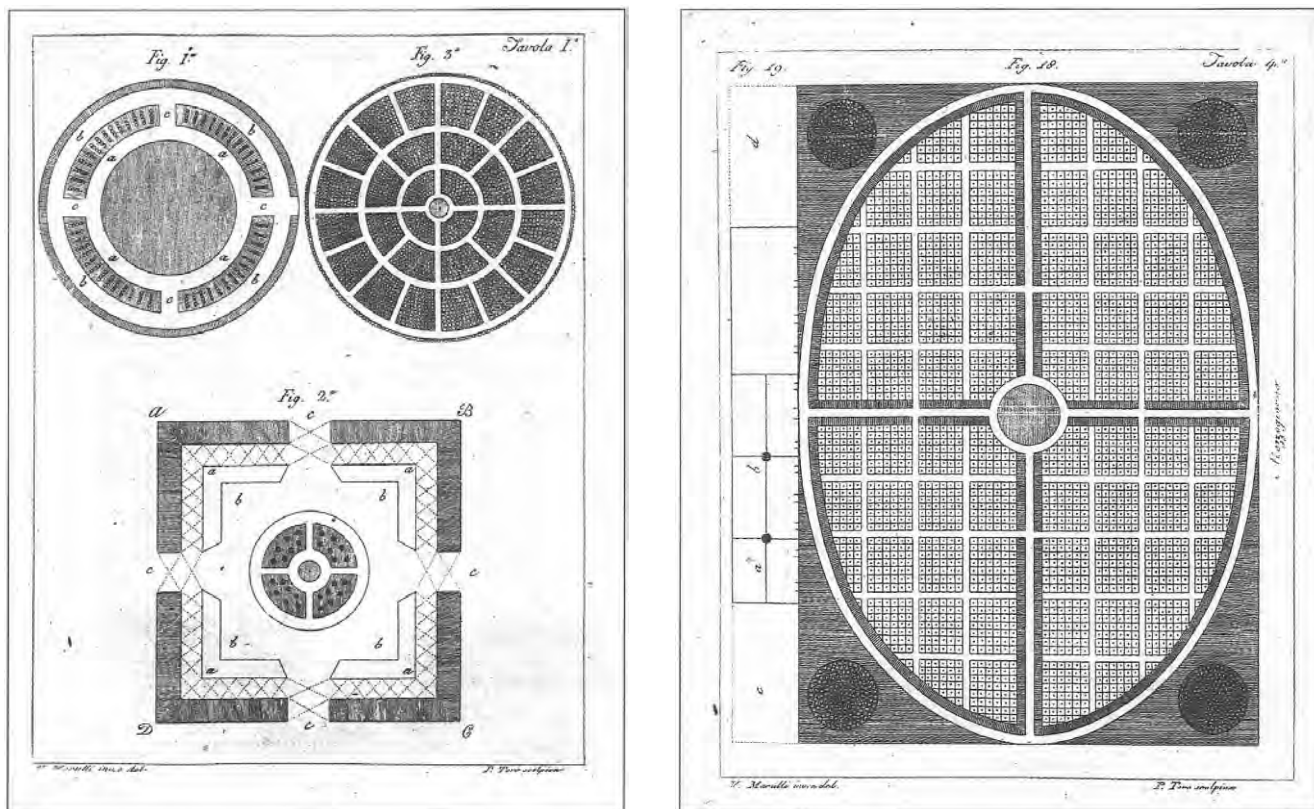
In Italia, autori come Francesco Milizia e Vincenzo Ruffo, rispettivamente nei loro *Principi di architettura civile* (1781) e *Saggio sull'abbellimento di cui è capace la città di Napoli* (1789), si rifanno diffusamente al saggio di Laugier e alla sua metafora della foresta, mentre nel 1801 Luigi Mabil, con *Teoria dell'arte dei giardini*, ed Ercole Silva, con *Dell'arte dei giardini inglesi*, realizzano dichiaratamente una sorta di compendio del trattato di Hirschfeld.

A tal proposito è interessante notare come un singolo personaggio sia stato invece in grado di recepire, e rielaborare in maniera originale, entrambe queste importanti testimonianze provenienti dai due principali poli di riferimento culturale europei dell'epoca. Si tratta del patrizio napoletano Vincenzo Marulli [Menna 2008; Verde 2009], autore, nel 1804 e nel 1808, di due trattati intitolati *L'arte di ordinare i giardini* e *Su l'architettura e su la nettezza delle città*.

*L'arte di ordinare i giardini* [Fratlicelli 1993, 85-88; Azzi Visentini 1999; *Giardino romantico* 2001; Menna 2008] è sostanzialmente il primo manuale sull'architettura dei giardini a essere pubblicato in Italia meridionale e tratta appunto il tema del giardino all'inglese in modo del tutto nuovo, distaccandosi dalla coeva diatriba sulla paternità del nuovo stile o sulla sua interpretazione in chiave più tradizionalmente paesaggistica o più radicalmente pittoresca [Azzi Visentini 1996, 29-41], considerando piuttosto i benefici urbanistici che esso può offrire. In effetti, Marulli dà alle stampe il suo trattato dopo un temporaneo esilio in Inghilterra, Germania e Svizzera e proprio dall'esperienza fatta in questi Paesi trae i suoi spunti per teorizzare organizzazioni del verde non più limitate esclusivamente al mero utilizzo privato dei giardini, ma bensì rivolte il più possibile anche alla fruizione collettiva.

Stilisticamente, il modello proposto risulta sostanzialmente una sorta di ibrido tra quello paesistico e quello formale, in cui il romanticismo del primo è attenuato e razionalizzato dal





3: *Pianta geometrica del giardino che sta nella piazza Fitzroy a Londra; Pianta geometrica di un orto di erbaggi; Pianta geometrica di una piazza con giardino al centro* (Marulli 1804).

4: *Pianta geometrica di un Giardino Botanico, e di un salone da stufa* (Marulli 1804).

geometrismo del secondo in una felice sintesi per la realizzazione di un giardino che acquisisce sempre più la dimensione di verde pubblico.

Da questo punto di vista, l'opera assume in buona sostanza i connotati di un trattato di pianificazione urbana, in cui vengono ampiamente richiamati gli *squares* britannici come modello di «giardini in mezzo alle piazze delle città» e viene celebrato il particolarissimo rapporto tra architettura e paesaggio desumibile dalle soluzioni adottate per esempio nelle città di Richmond, Amburgo, Bath, Berlino, Potsdam o Padova.

Dopo avere ammirato e descritto, dunque, il Royal Crescent o il Prato della Valle, Marulli offre anche la sua personale interpretazione della progettazione del verde urbano. Prima avanzando due proposte generiche per «fare da nuovo una piazza, con giardino nel mezzo» e per «formare il giardino in una piazza già esistente» [Marulli 1804, I, 24-25]; e, infine, con un suggerimento più concreto, individuando quello che definisce un *Sito adatto a formare un'adorna, e regolare piazza in Napoli*, di cui scrive: «Una piazza quadrata, con *fiorita* nel centro, si potrebbe eseguire a Napoli nel largo avanti alla porta della Villa Reale, innalzando i casini della Villa, ed edificando un'ala nuova di abitazioni verso il lato di mezzogiorno. Si potrebbe formare un grande arco nel mezzo della nuova fabbrica, per avere la veduta del mare, e tre archi tra i casini, per vedere a colpo d'occhio la Villa. Le carrozze, che ora si fermano in quel largo, potrebbero allora disporsi in due linee, lungo la ferrata del Giardino Reale» [Marulli 1804, II, 8].

Anche in *Su l'architettura e su la nettezza delle città*, Marulli non lesina sue personali proposte, in questo caso per quella che potrebbe essere la sua città ideale. Di queste



proposte, una di particolare interesse è costituita - come è stato rilevato - «dalla presenza di un ampio viale alberato che funge da vero proprio anello stradale tangenziale alla città, che alleggerisce il congestionamento provocato dalla commistione dei traffici e collega rapidamente punti distanti della città senza attraversarne il centro, anticipando di svariati decenni analoghe soluzioni che troveranno nel Ring viennese la più prestigiosa espressione» [Menna 2008, 198].

Viene ovviamente trattato ancora il tema della piazza, e anche qui «il centro della Piazza il sarà insieme di un vago giardino, ch'essa contenga, cinto di cancelli in figura ovale. Esso consista in un tappeto di erbetta ... Sia questo prato sparso di ajette rotonde, o pure ellittiche di terra, dalle quali sorgano fiori, ed arboscelli fioriferi, alberi grandi non mai; giacchè interromperebbero la veduta della Piazza a colpo d'occhio» [Marulli 1808, 31].

Ulteriore passaggio degno di nota è, infine, quello che tratta degli ambiti urbani caratterizzati dalla felice prossimità di un fiume, di un lago o del mare: «Grande adornamento fanno a questi passeggi vicino a' fiumi, o a' laghi, od al mare, de' gruppi di quaranta, o più olmi, o tiglie, e robine piantate in quadrati, e ad eguali distanza fra loro; i quali offrano un dilettevole riposo a quei, che seggano sotto la loro ombra: anzi gli alberi uniti così in gruppi, il cui limite sia rettangolo, o convesso, o concavo danno maggior ombra, e fanno più grata comparsa, che disposti in lunghe linee. Egual bellezza, e delizia esibiscono simili boschetti formati in piano su la cima, o nella falda di un colle, che sovrasti la città; o sopra una piattaforma eretta per appianare un luogo scosceso: come si vede praticato a Berna, a Basilea, ed in altre città della Svizzera. Possono questi saloni di verdura ergersi su' bastioni, e su le mura, che cingono una città, le quali servano di piacevole passeggio: ed in tal proposito è da imitarsi ciò, ch'è stato fatto a Lucca; che ove, passeggiando su le mura, si giunge alle porte della città, in vece di scendere per montare dall'altra parte, la strada è condotta sopra le porte medesime; con sommo agio, e diletto di coloro, che vi spaziano a piedi, o in cocchio, o a cavallo» [Marulli 1808, 58-59].

## Conclusioni

Il tema della connessione tra urbanistica e architettura dei giardini ha sempre alimentato vivaci dibattiti.

Il rapporto tra le due discipline risulta evidentemente costante nei secoli e ha conosciuto, a seconda dell'orientamento culturale o del contesto storico, le più varie interpretazioni. Dai prati comuni di età medievale alle articolate composizioni rinascimentali e barocche, dalle scenografie del XVIII secolo alle grandi risistemazioni urbane ottocentesche, fino ad arrivare alle più moderne necessità funzionali di intrattenimento e svago, il verde ha sempre avuto un ruolo di primo piano nella progettazione, o riprogettazione, della città [Zoppi 1991, 26].

Naturalmente, proprio in funzione di questa secolare e indissolubile interdipendenza, appare evidente che lo studio del giardino storico in ambito urbano dovrà attentamente tener conto delle inevitabili trasformazioni e sovrascritture che il suo impianto può avere subito e di cui porta traccia. Una specificità, questa della trasformazione, che d'altra parte fa naturalmente parte della cifra stessa del giardino in quanto elemento architettonico costituito da materia vegetale, e perciò comunque inesorabilmente destinato al mutamento.

Esattamente in questo senso può dunque ritenersi oltremodo centrata la definizione di 'giardino come palinsesto' su cui si basa la Carta italiana del restauro dei giardini, il ben noto documento alternativo alla Carta dei giardini storici ICOMOS-IFLA (Carta di Firenze 1981) che, all'Articolo I, specifica che «Il giardino storico (giardini di case, di palazzi, di ville; parchi; orti botanici; aree archeologiche; spazi verdi dei centri storici urbani ecc.) è un insieme

polimaterico, progettato dall'uomo, realizzato in parte determinante con materiale vivente, che insiste su (e modifica) un territorio antropico, o un contesto naturale. Esso, in quanto artefatto materiale, è un'opera d'arte e, come tale, bene culturale, risorsa architettonica e ambientale, patrimonio dell'intera collettività che ne fruisce. Il giardino, al pari di ogni altra risorsa, costituisce un *unicum*, limitato, peribile, irripetibile, ha un proprio processo di sviluppo, una propria storia (nascita, crescita, mutazione, degrado) che riflette la società e la cultura che l'hanno ideato, costruito, usato e che, comunque, sono entrate in relazione con esso» [Giusti 2004, 220; Dezzi Bardeschi 2017].

## Bibliografia

- AZZI VISENTINI, M. (1996). *Riflessioni sul giardino paesaggistico in Italia tra Settecento e Ottocento*, in *Il giardino paesaggistico tra Settecento e Ottocento in Italia e in Germania*, a cura di P.F. Bagatti Valsecchi, A. Kipar, Milano, Guerini e Associati, pp. 29-41.
- AZZI VISENTINI, M. (1999). *L'arte dei giardini. Scritti teorici e pratici dal XIV al XIX secolo*, Milano, Il Polifilo.
- BELFIORE, E. (2005). *Il verde e la città. Idee e progetti dal Settecento ad oggi*, Roma, Gangemi.
- BENEVOLO, L. (1963). *Le origini dell'urbanistica moderna*, Roma-Bari, Laterza.
- DEZZI BARDESCHI, M. (1989). *La Carta dei giardini storici otto anni dopo*, in *Tutela dei giardini storici. Bilanci e prospettive*, a cura di V. Cazzato, Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali - Ufficio studi, pp. 195-205.
- DEZZI BARDESCHI, M. (2017). *Ancora troppi voyous nei nostri giardini*, in «ANANCKE», n. 80, pp. 126-132.
- FRATICELLI, V. (1993). *Il giardino napoletano. Settecento e Ottocento*, Napoli, Electa.
- Giardino romantico in Italia tra '700 e '800 negli scritti di Marulli, Pindemonte, Cesarotti, Mabil* (2001), a cura di E. Bentivoglio, V. Fontana, Roma, Gangemi.
- GIUSTI, M.A. (2004). *Restauro dei giardini. Teoria e storia*, Firenze, Alinea.
- LAMBERTINI, A. (2006). *Fare parchi urbani. Etiche ed estetiche del progetto contemporaneo in Europa*, Firenze, University Press.
- LAUGIER, M.A. (1753) *Essai sur l'Architecture*, Paris, Duchesne (trad. it. 1987. *Saggio sull'Architettura*, a cura di V. Ugo, Palermo, Aesthetica edizioni).
- MARULLI, V. (1804). *L'arte di ordinare i giardini*, Napoli, Stamperia Simoniana.
- MARULLI, V. (1808). *Su l'architettura e su la nettezza delle città*, Firenze, Presso Molini, Landi e Comp.
- MENNA, G. (2008). *Architettura e natura per la città moderna. I trattati di Vincenzo Marulli (1768-1808)*, Milano, Franco Angeli.
- PANZINI, F. (1991). *Le plus intéressant jardin public au monde*, in «Monuments Historiques», n. 177, pp. 57-60.
- PANZINI, F. (1993). *Per i piaceri del popolo. L'evoluzione del giardino pubblico in Europa dalle origini al XX secolo*, Bologna, Zanichelli.
- PANZINI, F. (2005). *Progettare la natura. Architettura del paesaggio e dei giardini dalle origini all'epoca contemporanea*, Bologna, Zanichelli.
- ROMANO, M. (1993). *L'estetica della città europea. Forme ed immagini*, Torino, Einaudi.
- SPINA, M. (2002). *Il ruolo del verde nell'estetica della città*, in *Riflessioni sull'urbanistica per la città contemporanea*, a cura di F. Moraci, Roma, Gangemi Editore, pp. 157-178.
- VERDE, P.C. (2009). *Marulli Vincenzo*, in *Atlante del giardino italiano 1750-1940. Dizionario biografico di architetti, giardinieri, botanici, committenti, letterati e altri protagonisti. Italia centrale e meridionale*, a cura di V. Cazzato, 2 voll., Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, II, pp. 854-856.
- ZOPPI, M. (1991). *Il giardino, la storia e la città*, in «Arte dei giardini. Storia e restauro», n. 1, p. 26.

## *Il giardino del principe di Carignano, palinsesto di uno spazio urbano* *The garden for the Prince of Carignano, palimpsest of an urban space*

**ELENA GIANASSO**

Politecnico di Torino

### **Abstract**

*Quando, nel secondo Seicento, Guarino Guarini traccia il primo progetto per il palazzo del principe Emanuele Filiberto di Savoia Carignano, il lotto compreso tra il primo e il secondo ampliamento di Torino è un'area libera, non lontana dalle fortificazioni. Il «famosissimo» ingegnere traccia subito soluzioni alternative per il palazzo e per il giardino che, segnando a lungo il disegno della città, varia al modificarsi delle forme delle scuderie. Nell'Ottocento, il verde è trasformato in uno spazio urbano, pubblico, scelto per ospitare il monumento equestre in onore del sovrano Carlo Alberto, riconosciuto palinsesto di un brano di storia non solo locale.*

*In the second half of the seventeenth century, Guarino Guarini designed the first hypothesis for the palace of the Prince Emanuele Filiberto di Savoia Carignano in Torino. At the same time, he drew different solutions for the garden, which was realized and changed as the eighteenth-century project for the stables changed, repeated in plan and also in the views of Turin towards the river Po until nineteenth century. In the central decades of the same century, the garden was transformed into an urban space, palimpsest of a piece of not only local history, public garden and maybe a square chosen to host the equestrian monument of the King Carlo Alberto.*

### **Keywords**

Giardino di Palazzo Carignano, piazza Carlo Alberto, Torino.

Garden of Carignano Palace, Carlo Alberto square, Torino.

### **Introduzione**

Spazio urbano rilevante, identitario di Torino città contemporanea, piazza Carlo Alberto occupa l'area del giardino del principe di Savoia Carignano, disegnato in straordinarie tavole datate al secondo Seicento che restituiscono il progetto del celebre padre teatino Guarino Guarini per Palazzo Carignano. I fogli, ora compresi nel patrimonio degli archivi torinesi, non celano l'evolversi di pensieri che disegnano aiuole, gallerie e architetture che segnano a lungo un'area originariamente compresa tra il primo e il secondo ampliamento della capitale del ducato sabaudo. Le forme, scorrendo le tavole, si modificano al variare delle scuderie interessate, nel Settecento, da più studi e progetti. È il secolo successivo, tuttavia, a scrivere l'identità ancora attuale di un'area collocata ai margini di un palazzo che, per volere sovrano, è destinato a ospitare l'aula del Parlamento subalpino, poi del Parlamento italiano e diversi uffici pubblici. Edificio di Stato, questo è affacciato su un giardino progressivamente trasformato adottando soluzioni che offrono significative interpretazioni del verde, quasi anticipando l'apertura di una nuova strada che, nel rispetto e nella ripresa delle assialità viarie circostanti, taglia agli sguardi la cortina muraria che nasconde il giardino seicentesco e settecentesco. Ne deriva un'area pubblica, non piazza unitamente progettata, ma luogo scelto per ospitare il monumento a Carlo

Alberto, divenuto strumento utile a identificare un inedito palinsesto – confermato dallo stretto etimo del termine, «raschiare di nuovo» [Vocabolario Treccani 2020] – di una parte di città.

### 1. Giardino e spazio urbano tra disegni e cartografia

«Tutte queste difficoltà non arrestarono mio padre, il quale pensando come fra un anno avrebbe dovuto collocarmi in Torino con grave spesa e col rischio di vedermi perduto fra le dissipazioni della vita universitaria, forte del proprio valore, venne difilato a Torino dove pigliò in affitto un alloggio sufficiente per tutta la famiglia in via d'Angennes, casa Mejina, in prospetto al giardino del Principe di Carignano» [Brofferio 1859, 135]. Quando, in anni prossimi all'unificazione nazionale, Angelo Brofferio pubblica *I miei tempi*, la sua ampia silloge di memorie in cui affianca ai ricordi di gioventù, digressioni e polemiche politiche, il giardino e, soprattutto, il palazzo del principe di Savoia Carignano delineano già l'immagine dello Stato [Gianasso 2018]. Alcuni decenni più tardi, non lontano, in un appartamento di proprietà del signor Davide Fino, al terzo piano di un edificio affacciato su piazza Carlo Alberto e sullo stesso palazzo, risiede poi il filosofo Nietzsche, nella città piemontese tra il 1888 e il 1889 [Prosio 2005, 159]. Luoghi simbolo del riconosciuto valore della famiglia Savoia Carignano, il palazzo e l'attiguo giardino lasciano trasparire stratificazioni di usi, profili diversi e, soprattutto, l'irrisolta identità di un'area che manca ancora di una definizione capace di sintetizzare il significato culturale, politico e sociale già proprio dello stesso spazio.

Le vicende che accompagnano il palazzo sono note: l'edificio sorge su terreni al di fuori della prima fortificazione meridionale di Torino, di proprietà di Tommaso di Savoia Carignano, padre di Emanuele Filiberto, fin dagli anni quaranta del Seicento. Guarini è ricompensato per il progetto il 6 agosto 1679; il cantiere si apre nel gennaio 1680 per proseguire almeno fino al 1683 quando è avviata la decorazione degli interni, conclusa all'inizio del Settecento [Millon 2006, 16]. I disegni guariniani propongono subito un palazzo a corte chiusa, quadrangolare, con un grande atrio ellittico che introduce al sistema atrio-scalone-salone magistralmente risolto dal padre teatino ponendo doppi scaloni dal lato della facciata, ricavando il salone al piano nobile verso il cortile e lasciando poi emergere il corpo ovale di un piano per creare una grande camera di luce, illuminata da otto grandi finestroni. Il giardino è orientato a est, verso il Po e la collina, chiuso da mura e dal corpo di fabbrica delle scuderie, parallelo al palazzo.

Lo spoglio delle tavole, che trova ancora nel contributo di Augusta Lange al convegno *Guarino Guarini e l'internazionalità del Barocco* (Torino, Accademia delle Scienze, 1968) un riferimento essenziale, restituisce carte che, documentando il progetto eseguito al pianterreno del palazzo, illustrano il giardino e le scuderie. Un foglio, attribuito a Guarini, propone la pianta del giardino, chiuso da un muro a settentrione e a meridione, disegnato da due lunghe aiuole alla francese orientate verso la collina, *pièce d'eau* e una prospettiva spezzata in muratura. Ai lati del verde, una fila di vasi di citroni definisce, a nord e a sud, due lunghi percorsi paralleli alla muratura, ripetuti dai viali alberati tracciati tra la recinzione e una seconda cortina muraria, parallela alla prima, ma probabilmente più bassa. A ovest si riconosce la galleria originariamente prevista tra il giardino e la corte quadrangolare, caratterizzata da un corpo di fabbrica centrale arretrato rispetto ai volumi laterali con, al centro, un padiglione leggermente ovato, a colonne, aperto verso il cortile e accessibile da una coppia di scalette simmetriche laterali dal lato del palazzo, che pare ripetere, leggero, l'imponente volume dell'atrio. Sul lato opposto si legge il profilo delle ideate scuderie, protette

da una cortina muraria curvilinea che, verso il giardino, ripete la forma delle aiuole, ponendosi come quinta forse edificata di una vasca d'acqua circolare<sup>1</sup>.

Un altro foglio, di mano di Guarini e di un collaboratore, prospetta una soluzione non molto differente per il giardino, ancora disegnato da due aiuole estese sul lato lungo, dal bacino circolare di una fontana e dalle file di vasi di citroni che, con la muratura di confine decorata da ambo i lati da lesene, tracciano i due assi rettilinei che chiariscono la direzione dell'intera composizione. A meridione, tuttavia, scompare il segno della seconda cortina muraria, ancora presente a nord dov'è il tracciato segnato anche da due colonne che, a matita, forse esprimono unicamente l'evolversi delle idee. È indicata ancora la galleria del palazzo, con il volume centrale arretrato, priva dell'ovato, con un passaggio al centro. A oriente si vede la pianta aperta delle scuderie, a forma di 'C', in cui, ai centrali stalli dei cavalli, si affiancano locali di servizio accessibili da porticati affacciati sul cortile rustico, separato dal giardino da una muratura in cui, verso le aiuole, si aprono otto grandi nicchie, quattro per lato rispetto all'ingresso<sup>2</sup>.

L'elaborato è particolarmente interessante se comparato con un terzo disegno di cui, peraltro, esistono più copie della parte estrema verso levante, conferma del suo significato nella sequenza progettuale. La carta mostra ancora un grande rettangolo delimitato dalla galleria del palazzo, di cui compare solo la muratura affacciata sul giardino, e dall'area rustica, nuovamente separata dalla zona di rappresentanza da una parete in cui le grandi nicchie sembrano assorbite in una struttura dalla curvatura unitaria. Il giardino mantiene le linee compositive originarie, ma modifica l'andamento del verde a occidente e a oriente, mostrandosi variamente dimensionato, con tracciati che lasciano ammettere si tratti di uno studio, con varianti delle aiuole e di un terrazzo ricavato davanti alla galleria. Le aiuole alla francese, pur sempre simmetriche, paiono più rettilinee, nella ricerca di una maggiore geometria. Compare, per la prima volta, una muratura che separa l'area antistante la galleria del palazzo dal giardino vero e proprio; al centro si apre un cancello, rettilineo, e ai lati gli ingressi ai vialetti a pergola ed edicole di piante riconoscibili lungo i muri a nord e a sud. Si tratta, presumibilmente, di percorsi ricavati a un livello diverso da quello del giardino in cui, alle estremità e al centro di una struttura a leggeri elementi verticali, si aprono piccole stanze verdi, a pianta circolare, con originali coperture a cupola illustrate nel prospetto al margine del foglio<sup>3</sup> (fig. 1).

Uno dei disegni che illustrano il dettaglio delle scuderie, oltre a chiarire la distribuzione degli spazi, precisa anche le specie arboree del giardino. Il fabbricato rustico, a pianta a 'C', è qui qualificato dalla presenza di un atrio centrale aperto verso la via pubblica e verso la corte interna; da questo si staccano due scuderie simmetriche o, da un lato, un'area destinata ai cavalli e, dall'altro, lo spazio per le carrozze detto la «Carossera». Alle spalle della quinta muraria che separa il giardino dal cortile si riconosce la via prevista per la discesa dei vasi di citroni in cantina e, nei volumi ai lati, comunicanti con le due gallerie verdi, il passaggio «da citroniere al piano delle Alee di Castagno d'India»<sup>4</sup>, precisazione che chiarisce la natura degli alberi di alto fusto.

<sup>1</sup> Torino, Archivio di Stato [d'ora in poi ASTo], *Archivio Generale delle Finanze, Archivio Savoia Carignano*, cart. 53, m. 1, n. 10/11, [Guarino Guarini], [Palazzo Carignano. Progetto del giardino a levante della galleria che lo separa dal cortile], s.d. [ma XVII sec.].

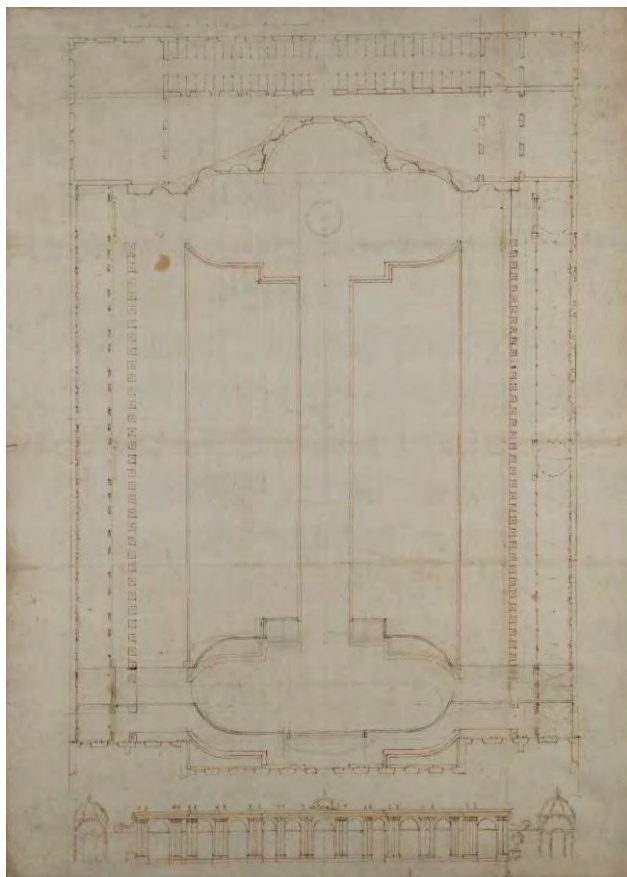
<sup>2</sup> ASTo, *Archivio Generale delle Finanze, Archivio Savoia Carignano*, cart. 53, m. 1, n. 10/5, [Guarino Guarini o collaboratore], [Palazzo Carignano. Altro progetto per il giardino a levante della galleria che lo divide dal cortile], s.d. [ma XVII sec.].

<sup>3</sup> ASTo, *Archivio Generale delle Finanze, Archivio Savoia Carignano*, cart. 53, m. 1, n. 10/1, [Guarino Guarini], [Palazzo Carignano. Altro progetto per il giardino a levante della galleria che lo divide dal cortile], s.d. [ma XVII sec.].

<sup>4</sup> ASTo, *Archivio Generale delle Finanze, Archivio Savoia Carignano*, cart. 53, m. 1, n. 10/10, [collaboratore di Guarino Guarini], [Palazzo Carignano. Pianta delle scuderie lungo le strade a est ora via Bogino], s.d. [ma XVII sec.].



ELENA GIANASSO



1: Guarino Guarini, Altro progetto per il giardino a levante della galleria che lo divide dal cortile, s.d. (ma XVII sec).



2: Pianta del Palazzo di S.A.S. il Sig. P.e di Carignano, s.d. (1750-1765).

I lavori per la realizzazione al giardino, dallo spianamento dell'area, sono perlopiù contemporanei alla costruzione del palazzo: occupano, infatti, gli anni ottanta del Seicento, sono ripresi a fine secolo, poi ancora nel 1730 e nei decenni successivi. Non è qui possibile, per la natura del contributo, indagare puntualmente le istruzioni di cantiere, ma è utile ricordare che, subito, «venne da Rivoli il giardiniere della casa ducale, Giuseppe Vignon, a tracciare il disegno delle aiuole alla francese, e il piantamento del nuovo giardino» [Lange 1970, 189].

L'iconografia di fine Seicento, tuttavia, non mostra la soluzione guariniana, ma una diversa articolazione che, nella veduta idealizzata della città di Torino pubblicata nelle pagine del *Theatrum Sabaudiae*, presenta il palazzo a corte chiusa, con un corpo di fabbrica a facciata

concava verso il giardino, secondo una curvatura ripresa nelle scuderie; il giardino, sempre chiuso da alte mura, è organizzato intorno a un sistema di vie che, a raggera, si aprono da una fontana centrale, segnando una sequenza di aiuole trapezoidali<sup>5</sup>.

Il palazzo, lasciato a corte aperta e mai completato in adesione al disegno seicentesco, e il giardino emergono nella cartografia cittadina nel corso del Settecento, nello stesso periodo in cui le scuderie dei principi di Carignano sono interessate da un gran numero di progetti, firmati da figure del calibro di Giovanni Battista Borra, Giovanni Battista Ferroggio, Filippo Castelli, che lasciano intendere come la struttura esistente non fosse più adeguata. Nella seconda metà del secolo, la *Carta topografica della Caccia*, non datata ma realizzata tra il 1760 e il 1766, mostra la città capitale e il territorio intorno riservato alla caccia dalla collina a Rivoli, da Carignano a Venaria Reale, non dimenticando, con la straordinaria cura e dettaglio che la connota, lo spazio urbano. Il grande lotto di proprietà dei Savoia Carignano mostra il palazzo con il cortile separato dal giardino da una cancellata ad andamento curvilineo nella parte centrale, le aiuole a fiori, due viali alberati paralleli alle mura che delimitano la proprietà e le scuderie con una quinta probabilmente verde antistante<sup>6</sup>.

Evidenti sono le analogie con la soluzione elaborata da Guarini e collaboratori. L'idea è poi ancora esplicitamente sottesa al disegno del lotto nella *Carta dell'intiere della Città di Torino che comprende ancora il Borgo di Po*<sup>7</sup> e, nel dialogo tra le mappe di città e i disegni dei fabbricati, nella *Pianta del Palazzo di S.A.S. il Sig. P.r di Carignano* conservato nella stessa cartella, in cui, nell'Archivio di Stato torinese, è la documentazione seicentesca<sup>8</sup> (fig. 2). Il giardino, con i viali di castagno d'India paralleli e le aiuole a fiori, è probabilmente organizzato in più livelli, dal cortile quadrangolare antistante il palazzo ai viali. Le aiuole a fiori, attestate a levante su una parete verde concavo-convessa che cela il costruito di servizio, presentano forme simmetriche che richiamano il pensiero del noto André Le Nôtre per le residenze francesi e, nella terra dell'attuale Piemonte, per il Castello di Racconigi [Cerri 1990, 45], proprietà di famiglia esterna alla capitale.

Tra il 1804 e il 1805, il catasto francese restituisce la stessa proprietà Savoia Carignano, distinta nel palazzo, giardino e scuderie; il giardino appare schematizzato, organizzato unicamente in lunghe aree verdi, separate da *allée* rettilinee<sup>9</sup>. La rappresentazione, tuttavia, è probabilmente idealizzata, differente dal rilievo catastale elaborato da Andrea Gatti nei primi anni Venti e dalla sua *Carta Geometrica della Real Città di Torino e sue adiacenze colle divisioni parziali di ciascheduna proprietà* (1823). L'assetto del giardino appare qui profondamente mutato. Il verde, ancora chiuso dai muri che delimitano via delle Finanze (ora via Cesare Battisti) a nord e Contrada del Teatro d'Angennes (ora via Principe Amedeo) a sud, presenta una pianta diversa dai rilievi settecenteschi.

<sup>5</sup> *Theatrum Statuum Regiae Celsitudinis Sabaudiae Ducis, Pedementii Principis, Cypris Regis. Pars prima, Exhibens Pedemontium, Et in eo Augustam Taurinorum, & Loca viciniora. Pars altera, Illustrans Sabaudiam, et Caeteras ditones Cis & Transalpinas, Priore Parte derelictas*, Apud Haeredes Ioannis Blaeud, Amstelodami 1682, I, 8, Giovanni Tommaso Borronio, [Pianta della città di Torino].

<sup>6</sup> ASTo, *Carte topografiche e disegni, Carte topografiche segrete*, 15 A VI rosso, [Topografo piemontese], *Carta topografica della Caccia*, [1760-1766].

<sup>7</sup> ASTo, *Carte topografiche e disegni, Carte topografiche per A e B*, Torino, m. 16, [misuratore piemontese], *Carta dell'intiere della Città di Torino che comprende ancora il Borgo di Po*, [1762].

<sup>8</sup> ASTo, *Archivio Generale delle Finanze, Archivio Savoia Carignano*, car. 53, m. 1, n° 9, *Pianta del Palazzo di S.A.S. il Sig. P.r di Carignano*, s.d. [1750-1765].

<sup>9</sup> ASTo, *Catasti, Catasto francese, Torino*, f. 13, Giovanni Battista Sappa, *Ville impériale de Turin. Département du Po. Arrondissement Communal & Canton de Turin. Plan géométrique de la Commune de Turin*, [1804-1805].





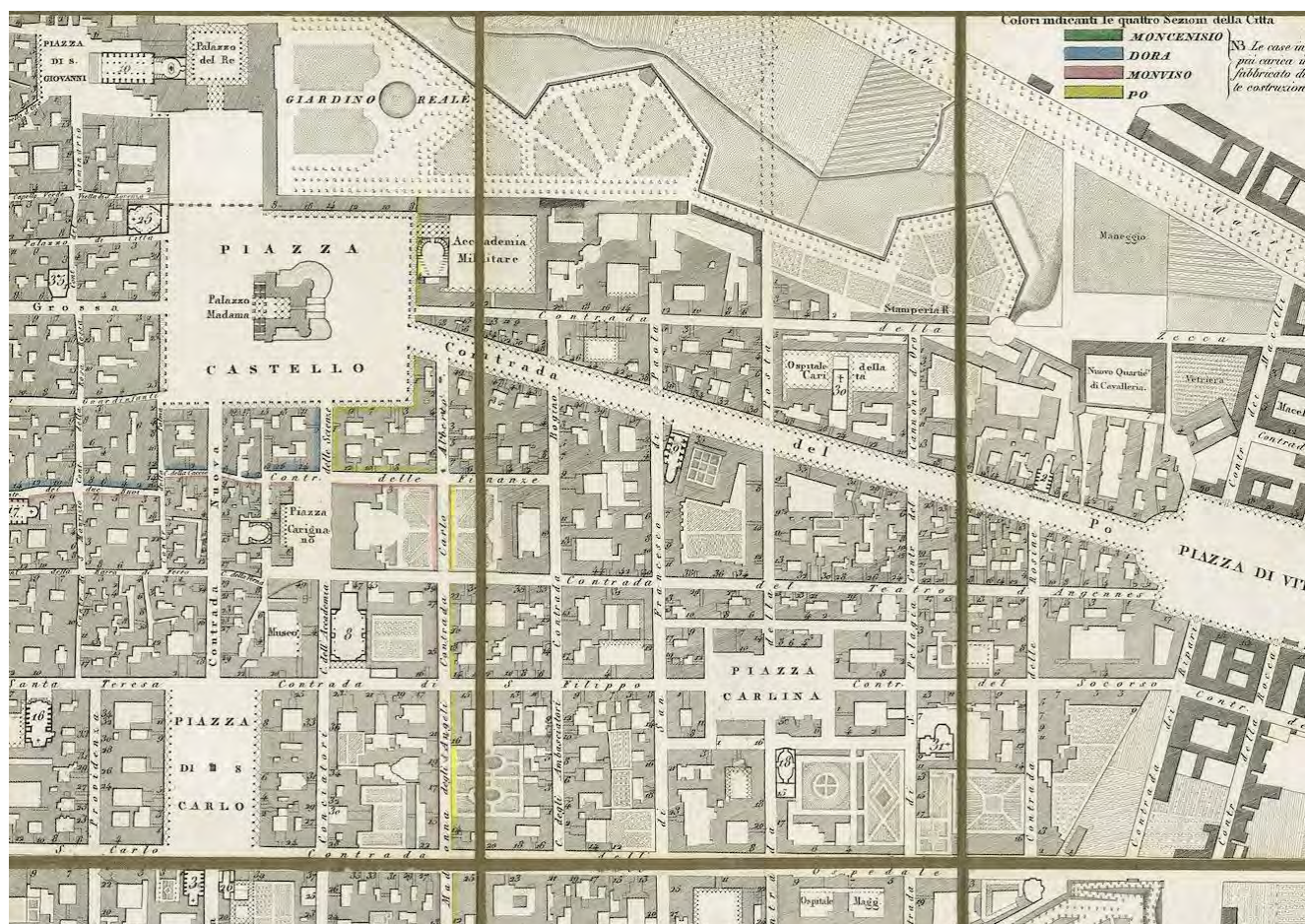
3: Andrea Gatti, *Carta Geometrica della Real Città di Torino e sue adiacenze colle divisioni parziali di ciascheduna proprietà*, 1823.

Le due grandi aiuole sono sostituite da un impianto centrale in cui un sistema di *allée* a raggiera si stacca dal centro, separando aree trapezoidali, in una soluzione che evoca – come talvolta nel XIX secolo – la pianta della città di Torino del *Theatrum Sabaudiae*. Uno spazio circolare è ricavato in corrispondenza dell'incrocio tra le *allée* diagonali e quelle perpendicolari che segnano l'asse di simmetria della composizione già voluto da Guarini e un secondo asse perpendicolare, ricavato in corrispondenza dell'ideale congiungimento tra contrada Madonna degli Angeli e contrada delle Gabelle tagliando, anche concretamente, la recinzione<sup>10</sup> (fig. 3).

L'apertura di varchi nella recinzione chiusa fin dal primo impianto è il superamento, seppure ancora non concreto, dell'idea di spazio di proprietà privata dei Savoia Carignano separato dal contesto, ma ipoteticamente collegato al suo intorno attraverso una geometria del verde che si apre verso lo spazio urbano. La scelta sembra un'anticipazione prematura, che non trova giustificazioni precise, se non in un forse limitato uso di Palazzo Carignano o nella complessità degli anni venti dell'Ottocento, il decennio che si conclude quando il sovrano Carlo Felice di Savoia abdica, nel 1831, in favore del nipote Carlo Alberto di Savoia Carignano.

<sup>10</sup> Torino, Archivio Storico della Città, *Tipi e disegni*, 64.4.4.





4: Giovanni Battista Maggi, *Pianta Regolare della Città e Borghi di Torino*, 1840.

Il nuovo re lascia subito i beni di famiglia nell'intento di affermare la propria immagine e il proprio ruolo nonostante la sua appartenenza a un ramo secondario del casato. È una chiave di lettura per interpretare il suo trasferimento a Palazzo Reale e la voluta cessione di Palazzo Carignano al Demanio dello Stato.

Una porzione del giardino già del principe di Carignano è alienata da Carlo Alberto alla città con regio biglietto del 23 aprile 1833 [Città di Torino 1893, 89] al fine di collegare le due vie prima separate. Seguono progetti che studiano l'area immaginando un volume a blocco chiuso sul luogo delle scuderie e un nuovo giardino nello spazio antistante il palazzo. Ne è esempio una planimetria del 22 febbraio 1833 che mostra, per il giardino, un disegno che abbandona la composizione rettilinea e regolare che aveva caratterizzato l'impianto precedente in favore di forme che, pur lasciando sottesa la simmetria originaria, interpretano il diffuso gusto per il pittoresco<sup>11</sup>. Sebbene il progetto non sia attuato, nel 1834 si inizia l'abbattimento degli alberi di alto fusto, sei anni più tardi è normata l'irrigazione e nel 1842 il giardino è aperto al pubblico [Cerri 1990, 86-87]. Divenuto, e riconosciuto, palinsesto di uno spazio urbano, il giardino del principe di Savoia Carignano è rappresentato, ancora nell'assetto degli anni Venti, nella *Pianta Regolare della Città e Borghi* di Giovanni Battista

<sup>11</sup> ASTo, *Sezioni riunite, Tipi annessi alle patenti*, n. 572 [Planimetria del palazzo e progetto di nuova costruzione], 22 febbraio 1833, ora in Cerri 1990, 99.

Maggi nel 1840, forse la prima mappa che, in un rilievo della città, restituisce il taglio viario di via Carlo Alberto evidenziando il profilo degli isolati<sup>12</sup> (fig. 4).

Le vicende successive si legano alla scelta del sovrano che, nel 1842, decide di destinare l'area delle scuderie del palazzo al Collegio delle Province, l'istituzione già voluta da Vittorio Amedeo II nel 1729 per consentire agli studenti più poveri l'istruzione universitaria, riaperta da Carlo Alberto con regi brevetti del 3 maggio e del 25 agosto dello stesso anno. Il progetto per la nuova sede, fruita poi solo fino al 1851, è affidato all'architetto Alessandro Antonelli che risolve l'isolato affidandosi a un sistema modulare [Rosso 1975] per formare un blocco chiuso che si impone sul verde.

Sul finire degli anni Quaranta, tuttavia, si apre la vicenda che porta alla realizzazione di un monumento in onore di Carlo Alberto, il sovrano promotore di importanti riforme che, nel 1847, abdica in favore del figlio, divenuto Vittorio Emanuele II, e si reca poi a Oporto in esilio volontario. La statua equestre da realizzare in suo onore è subito connotata da una ricercata monumentalità che emerge sia nella scelta delle dimensioni dell'opera, sia nel posizionamento in una città già punteggiata da statue. Le principali piazze torinesi diventano oggetto di valutazione; l'area del giardino di palazzo Carignano è, inizialmente, non considerata probabilmente a causa delle caratteristiche orografiche del suolo. La scelta, al termine di un primo concorso, cade su piazza Reale, ma due disegni, di Gabriele Capello detto il Moncalvo, ebanista del re, e di Roberto d'Azeglio, senatore del Regno e direttore della Regia Pinacoteca, aprono la discussione intorno alla sistemazione del giardino di Palazzo Carignano. Centrale, e comune alle due soluzioni, è l'idea di trasformare l'area in spazio pubblico, luogo urbano di pregio, capace di rispondere alle domande del comitato promotore del monumento. La soluzione definitiva è firmata da Alessandro Mazzucchetti, referente per la piazza, Edoardo Pecco, incaricato del livellamento delle strade e Carlo Marocchetti scultore, autore del monumento equestre [Gianasso 2011]. L'opera è inaugurata il 21 luglio 1861: pochi giorni dopo, il 3 agosto, nella prima pagina del settimanale *Le Monde illustré* compare la riproduzione della fotografia di Francesco Maria Chiapello che presenta la grandiosa composizione statuaria al centro di una piazza in cui solo grandi vasi forse di citroni sono memoria del giardino del principe di Carignano. È la prima testimonianza della nuova identità di uno spazio che, ancora oggi, scrive pagine di storia non solo locale.

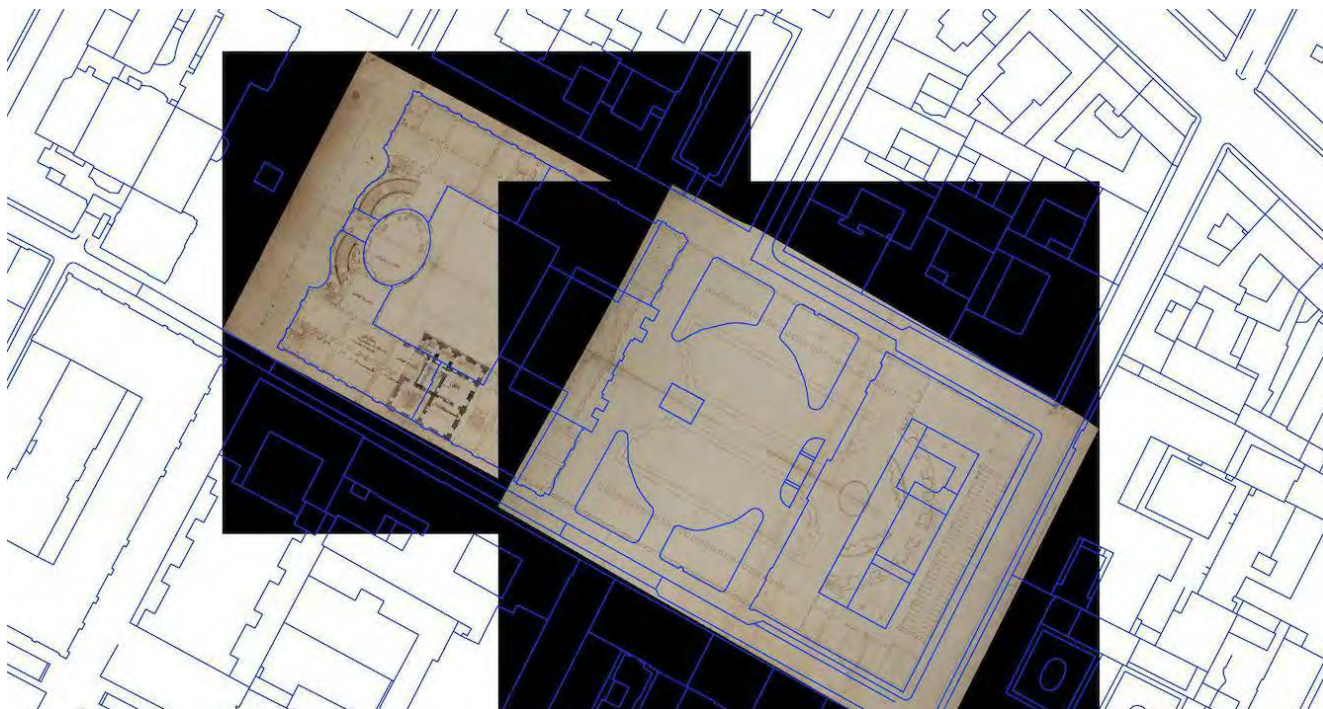
## Conclusioni

La lettura di tante stratificazioni consente, quindi, di discutere piazza Carlo Alberto a Torino, piazza-non piazza, già giardino del principe di Savoia Carignano, come palinsesto in cui il progressivo variare dei luoghi ha scritto stratificazioni forse non più riconoscibili, ma comprese nell'identità forte dello spazio urbano. All'indomani dell'unificazione nazionale, l'apertura del cantiere per la costruzione dell'Aula del Parlamento italiano, prima provvisoria e poi definitiva, innalzata tra il 1864 e il 1870 e mai utilizzata, ha impresso un segno profondo che, pur creando una nuova eredità complessa, conclude il palazzo incompiuto di Guarini. Il giardino, invece, si trasforma in una progressiva, naturale e quasi spontanea, compenetrazione tra il progetto seicentesco, l'evoluzione del gusto e il naturale evolversi del verde. Ne deriva un'immagine mutata, variata anche quando il muro di confine, recinzione voluta ed enfatizzata dalla presenza di due viali di alberi d'alto fusto, è tagliato con l'obiettivo, forse anticipato, di collegare due vie e ridefinire l'ordinata disposizione degli isolati ortogonali torinesi.

---

<sup>12</sup> Torino, Archivio Storico della Città, *Collezione Simeom*, D95, Giovanni Battista Maggi, *Pianta Regolare della Città e Borghi di Torino*, 1840.





5: Guarino Guarini, Progetto per l'intero palazzo e variante su un foglietto parzialmente sovrapposto, s.d. [ma XVII secolo] sovrapposta con software QGIS a Comune di Torino, Carta Tecnica, 2019 (sovrapposizione realizzata da arch. Monica Silvello).

Tuttavia, lo spazio continua ancora ad apparire come frammento non completamente ricomposto e risolto, attento a cercare una nuova identità che, forse, con uno sguardo in divenire, potrà trovare una suggestione nella sovrapposizione tra il disegno guariniano e la carta tecnica contemporanea (fig. 5).

### Bibliografia

- BROFFERIO, A. (1859). *I miei tempi Memorie* vol. VII, Torino, Tipografia Nazionale di G. Biancardi.
- CERRI, M.G. (1990). *Palazzo Carignano. Tre secoli di idee, progetti e realizzazioni*. Torino, Allemandi.
- CITTÀ DI TORINO (1893). *Provvedimenti edilizi 1566-1892*. Torino, Tipografia Eredi Botta.
- DARDANELLO, G. (1983). *Il Collegio dei Nobili e la piazza del principe di Carignano (1675-1684)*, in *Torino 1675-1699. Strategie e conflitti del Barocco*. Torino, Cassa di Risparmio, pp. 175-252.
- DARDANELLO, G. (1983). *La scena urbana*, in *Torino 1675-1699. Strategie e conflitti del Barocco*. Torino, Cassa di Risparmio, pp. 15-64.
- GIANASSO, E. (2011). *Il monumento a Carlo Alberto a Torino*, in «Studi Piemontesi», vol. XL, fasc. 2, pp. 501-506.
- GIANASSO, E. (2018). *Per l'immagine dello Stato. Sperimentazioni neobarocche a Torino. Castello del Valentino e Palazzo Carignano*. Torino, Centro Studi Piemontesi.
- Guarino Guarini (2006), a cura di G. Dardanella, S. Klaider, H. Millon, Torino, Allemandi.
- LANGE, A. (1970). *Disegni e documenti di Guarino Guarini*, in *Guarino Guarini e l'internazionalità del Barocco*. Torino, Accademia delle Scienze, pp. 91-344.
- MILLON, H. (2006). *L'architettura di Guarino Guarini*, in *Guarino Guarini*, a cura di G. Dardanella, S. Klaider, H. Millon, Torino, Allemandi, pp. 9-20.
- PROSIO, P.M. (2005). *Guida letteraria di Torino*, Torino, Centro Studi Piemontesi.
- ROSSO, F. ([1975]). *Il "Collegio delle Province" di Torino e la problematica architettonica antonelliana negli anni Ottocentoquaranta*. Torino, Centro Studi Piemontesi.

### Fonti archivistiche

Torino, Archivio di Stato, *Archivio Generale delle Finanze, Archivio Savoia Carignano*, cart. 53, m.1.

ELENA GIANASSO

Torino, Archivio di Stato, *Archivio Generale delle Finanze, Archivio Savoia Carignano*, mazzi diversi.  
Torino, Archivio di Stato, *Carte topografiche e disegni, Carte topografiche per A e B, Torino*, m. 16  
Torino, Archivio di Stato, *Carte topografiche e disegni, Carte topografiche segrete*, 15 A VI rosso  
Torino, Archivio di Stato, *Catasti, Catasto francese, Torino*, f. 13.  
Torino, Archivio di Stato, *Sezioni riunite, Tipi annessi alle patenti*, n. 572.  
Torino, Archivio Storico della Città di Torino, *Collezione Simeom*, D11.  
Torino, Archivio Storico della Città di Torino, *Collezione Simeom*, D13.  
Torino, Archivio Storico della Città di Torino, *Collezione Simeom*, D73.  
Torino, Archivio Storico della Città di Torino, *Collezione Simeom*, D95.  
Torino, Archivio Storico della Città di Torino, *Tipi e disegni*, 64.4.4.

### **Sitografia**

[www.treccani.it/enciclopedia/guarino-guarini](http://www.treccani.it/enciclopedia/guarino-guarini) (Dizionario biografico) (maggio 2020)  
<https://www.treccani.it/vocabolario/palinsesto> (agosto 2020)

## ***Storia e ricostruzione del Paseo de la Explanada. L'impronta di un boulevard nella Barcellona contemporanea***

*History and reconstruction of the Paseo de la Explanada. The footprint of a boulevard in contemporary Barcelona*

**LAURA GARCÍA SÁNCHEZ**

Universitat de Barcelona

### **Abstract**

*Nel 1797, su richiesta del capitano generale di Catalogna, fu progettata a Barcellona una passeggiata alberata all'altezza dell'attuale stazione di Francia. Fu ristrutturato nel 1802 in occasione della visita di Carlo IV e Maria Luisa di Parma e per molti anni fu considerato il primo giardino pubblico della città. L'antico tracciato, di notevole estensione, continua oggi attraverso un percorso che si conclude molto vicino al parco della fortezza militare della Cittadella.*

*In 1797, at the request of the General Captain of Catalonia, a large tree-lined boulevard was planned in Barcelona close to where the Estación de Francia train stations is located. It was remodeled in 1802 on the occasion of the visit of Charles IV and Marie Louise of Parma. For many years it was considered the first public garden in the city. Its ancient layout, of significant length, remains today through a route ending very close to the park of the military fortress of the Citadel.*

### **Keywords**

Paseo de la Explanada, spazi pubblici, progettazione urbana.

*Paseo de la Explanada, public space, urban design.*

### **Introduzione**

Dopo la guerra di successione spagnola, conflitto durato dal 1701 alla firma del trattato di Utrecht (1713, il vittorioso monarca Filippo V ordinò di costruire a Barcellona la fortezza militare della Cittadella per garantire il dominio della città. Il progetto, realizzato dal prestigioso ingegnere militare fiammingo Prospero de Verboom [Muñoz Corbalán 2015], incluse anche la riconsiderazione delle difese militari urbane. La pianificazione prevedeva la ricostruzione e l'ampliamento del castello di Montjuich; il rafforzamento del ruolo militare delle Atarazane, luogo di costruzione delle gallerie reali dal XIII secolo; la revisione del sistema di bastioni; e l'aggiunta di difese esterne. Per l'edificazione della Cittadella sono state demolite circa 1200 case del vicino quartiere della Ribera, oltre ai conventi di Sant'Agostino e Santa Chiara, e si è deviato il fossato provinciale, un antico canale di irrigazione che permetteva l'arrivo di acqua in città. Per rimuovere le macerie dal vasto terreno dove doveva essere eretta la fortezza militare, fu richiesta la collaborazione di chi aveva partecipato alla difesa della città contro l'invasione di Filippo V, che dovette abbandonare i lavori e andare con carri e muli. I lavori di costruzione iniziarono nel marzo 1716 e nel maggio 1718 la fortezza era già abitabile.

Oltre ad accettare i Borbone come nuovi sovrani e cedere alla presenza del bastione della Cittadella, la Catalogna ha dovuto affrontare anche allora diversi scontri bellici. Con la guerra, prima tra Spagna e Francia e poi contro la Gran Bretagna, il commercio tra l'Europa settentrionale e le colonie americane è stato interrotto [Sotelo 2003, 226].

LAURA GARCÍA SÁNCHEZ



1. Ubicazione del Paseo de la Explanada (rettangolo di colore rosso) tra il quartiere della Ribera e la fortezza militare della Cittadella. Istituto Cartografico e Geologico della Catalogna, mappa di Barcellona, Jacques Moulinier, 1806.



In tal modo, con l'intenzione di assorbire questo gruppo di persone e assumersi la responsabilità di un settore molto concreto di lavoratori della città, il capitano generale Agostino di Lancaster ideò, aiutato dalla Giunta di Carità, la costruzione del Paseo de la Explanada. Il suo nome fa riferimento al grande spazio vuoto o spianato che ha origine nella distruzione di abitazioni effettuata per l'edificazione della Cittadella. I lavori sono iniziati nell'agosto 1797 ed è stato inaugurato il 23 giugno 1798. La costruzione del Paseo de la Explanada risponde, quindi, a un intervento urbanistico in un contesto storico molto preciso (fig.1).

## 1. Il mecenatismo del Capitano Generale in Catalogna

La risposta alla domanda sul perché un personaggio come Lancaster sia stato coinvolto in questioni urbanistiche ha molto a che fare con la particolare situazione della Catalogna. Una volta che lo stato borbonico impose il suo potere militare e civile, la figura del viceré dell'epoca degli Austria fu abolita e sostituita da quella del capitano generale, che aveva il comando su tutte le truppe nelle sue province e che, insieme agli intendenti, costituivano l'asse portante del nuovo assolutismo. Sono diventati, in altre parole, i politici rappresentanti del potere centrale [Lynch 2007, 209-210].

In Catalogna, tuttavia, la figura del capitano generale ha assunto una particolare rilevanza, soprattutto dal punto di vista del mecenatismo. Come nel resto delle regioni periferiche della Spagna e a differenza della zona centrale, in particolare Madrid, l'intervento diretto della monarchia nel settore dell'edilizia è stato minimo. Già all'epoca dei governanti della Casa Austria, Barcellona divenne un luogo limitrofo, cioè disattento della tutela interessata della monarchia e dell'aristocrazia. Ciò portò a una grave carenza di iniziative monumentali nella città e nel resto della regione, poiché mancava il sostegno di coloro che detenevano il potere. Furono per questo i capitani generali di Catalogna, alcune alte personalità della struttura religiosa e i membri dell'aristocrazia e della borghesia locale, i mecenati o i promotori dell'architettura catalana degli ultimi decenni del XVIII e dell'inizio del XIX secolo [Montaner Martorell 1990, 353]. In qualità di responsabili dello Stato, della conservazione e dell'ampliamento della struttura delle vie di comunicazione, oltre ad altre molteplici funzioni, i vari capitani generali della Catalogna hanno incoraggiato molte e molto importanti opere, riforme urbane ed edizioni comunali. Non sorprende, quindi, Agostino di Lancaster al comando delle opere del Paseo de la Explanada. Infatti, il posto era popolarmente conosciuto come Lancastrin, in riferimento al nome del suo promotore.

## 2. Il Paseo de la Explanada

Il Paseo de la Explanada è stato uno dei grandi interventi urbanistici non castrensi del XVIII secolo a Barcellona e risponde a un tipo d'intervento di promozione e progettazione di strutture legate all'esercito [Cortada e Colomer 1998, 157-162]. Nella sua impostazione ed esecuzione sono intervenuti gli ingegneri militari Domingo Belestá y Pared e Antonio López Sopeña [Galland-Seguela 2005], oltre al fatto che la favorevole congiuntura economica che a poco a poco si è impadronita dell'epoca ha influito in modo decisivo sulla sua costruzione. Verso la fine del XVIII secolo, Barcellona era considerata una delle principali città manifatturiere d'Europa grazie allo sviluppo delle indiane, cioè dei tessuti di cotone stampati. Questo fatto generò condizioni economiche, tecnologiche e istituzionali che spinsero l'emergere di un'industria avanzata che, a sua volta, ebbe un impatto sulla creazione di una città moderna fuori dalle mura durante la prima metà del XIX secolo. A Barcellona, prima della scomparsa dei baluardi difensivi, erano state avviate alcune trasformazioni urbane puntuali, come l'apertura di nuove piazze e il tracciato di strade attraverso le antiche trame



medievali e l'occupazione di terreni di antichi conventi di ordini religiosi. Questa situazione ha comportato che i primi parchi concepiti come spazi pubblici dovessero essere creati al di fuori delle mura, come quello della Explanada. Ma all'interno della città persisteva una lunga tradizione giardiniera nei frutteti e nei giardini integrati nelle proprietà delle persone benestanti della città.

L'idea di questo *boulevard* non fece che continuare una serie di miglioramenti urbanistici affrontati dalla città negli anni immediatamente precedenti il XIX secolo, guidati da Las Ramblas e dall'urbanizzazione della nuova Barcellona [Sans i Alfonso 1971, 43-50]. Una volta inaugurato, durante gli anni successivi sono stati fatti molti cambiamenti che ne hanno migliorato la fisionomia. Le più importanti risalgono al 1802, anno in cui Carlo IV e Maria Luisa di Parma si recarono a Barcellona per assistere al matrimonio di due dei loro figli con i loro cugini, i principi di Napoli, figli a loro volta di Ferdinando IV e Maria Carolina d'Austria [García Sánchez 1998]. La visita e il soggiorno nella città dei monarchi spagnoli ha comportato tutta una serie di miglioramenti urbanistici e riforme architettoniche. Tra le prime, il Paseo de la Explanada fu uno dei più avvantaggiati, dato che, per la sua vicinanza al palazzo reale, si dava per certo che questi sarebbero stati curiosi non solo di vederlo, ma anche di goderlo.

### 3. Il manoscritto di Guglielmo Fontebuoni

In rapporto al soggiorno reale, la Biblioteca Palatina di Parma conserva un manoscritto fondamentale, redatto da Guglielmo Fontebuoni. È una delle fonti più importanti dell'incontro tra re e principi a Barcellona. Anche se è incentrato principalmente sulla narrazione dei preparativi, il viaggio, il soggiorno, la visita ad altri luoghi della Catalogna e il successivo ritorno a Firenze dei re d'Etruria (matrimonio tra Maria Luisa de Borbone, figlia di Carlo IV e Maria Luisa di Parma, e Luigi I de Borbone Parma, figlio di Ferdinando di Parma e Maria Amelia de Habsburg Lorena), si tratta di un'opera ugualmente significativa per quanto riguarda le descrizioni che il suo autore fa della città, l'evento reale e le feste celebrate. Fontebuoni, membro del seguito reale trasferito a Barcellona, dedicò la sua opera, datata nel 1844, a Carlo Luigi, primogenito dei monarchi d'Etruria.

La narrazione di questo autore non si basa solo sui ricordi personali di ciò che ha visto e ha vissuto a Barcellona, ma parte del suo racconto si basa su lettere e documenti appartenenti ad altre persone anch'esse coinvolte nel viaggio e che, con il tempo, sono finite tra le sue mani. La rigosità della scrittura, a parte alcune osservazioni fatte in un certo tono giocoso, ma non per questo prive di veridicità, fanno della sua opera un'affidabile fonte documentale. Anche se esistono altre letture più moderne relative allo spostamento dei re dal Regno d'Etruria a Barcellona, ma tutte stampate, questa circostanza conferma ulteriormente l'importanza, per la loro scarsità, delle fonti manoscritte citate [García Sánchez 2014].

Così, uno dei luoghi evidenziati da Fontebuoni è lo stesso Paseo de la Explanada. Lo spostamento dei monarchi verso la città è stata un'ottima scusa per migliorare e abbellire una passeggiata relativamente nuova e punto d'incontro dei cittadini. Dato che è stato un luogo rinnovato nel tempo [García Doménech 1981], il testo di Fontebuoni è essenziale per sapere come era realmente nella precisa data dell'anno 1802.

Il cronista ha quindi riferito: «Questo pubblico passeggio consisteva in cinque viali affatto in piano e paralleli fra loro, due dei quali i più estesi servivano per le carrozze ed i tre interni per le persone a piedi. La lunghezza dei viali era quasi di un miglio. Agli estremi punti del viale di mezzo s'incontravano due magnifici gruppi di statue con fontane di acqua viva e nel mezzo dello stesso viale si vedevano due vasche ovali contornate da ringhiera di ferro ed ornate di

fontane esse pure. I viali suddetti erano separati fra loro da filari di alberi irrigati ciascuno al proprio pedale da un rivolo di acqua corrente, che derivava dall'avanzo di tali vasche o fontane. Fra un albero e l'altro era situata una panchina di pietra colla rispettiva spalliera ad uso di piccola ringhiera di pietra.

Le vasche e gruppi di fontane erano circondati di salci piangenti (*salix babylonica* Linn), e gli alberi che circondavano i viali appartenevano alle seguenti specie: *Populus dilatata* – *Populus tremula* – *Olmus campestris parifolia* – *Alcer pseudo platanus*; ma non essendo tali alberi della natura di quelli che nascono attorno ai fiumi non potevano generalmente prosperare attesa la continua irrigazione. Si osservava in fatti a colpo d'occhio pregiudicato nella propria vegetazione, e talvolta affatto perduto ognuno di detti alberi non destinato dalla natura a vivere nell'acqua. Meno quest'errore geonico, ben facile a rimediarsi col tempo, il passeggio era veramente delizioso, e lo diveniva ancora più della sera per essere illuminato da fanali e decorato da due Bande militari che suonavano alternativamente della buona musica. Il concorso di tutti i ceti era sempre grande, ed il bel sesso pure in gran numero: ma le fisionomie amabili erano molto rare in Barcellona, ed essendo vere restavano eclissate dai loro abiti sempre neri e da una velatura bianca che le rendeva simili alle monache. Si rendeva poi particolare il vedere sempre queste donne accompagnate con' preti vestiti di lungo con grandissimo cappello spuntato in testa, o sivero con i frati di tutti gli ordini possibili, ai quali era licito anco di andare al teatro fino alla mezza notte»<sup>1</sup>.

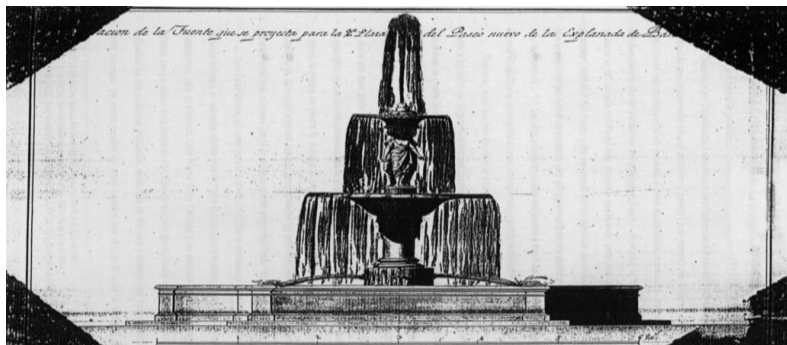
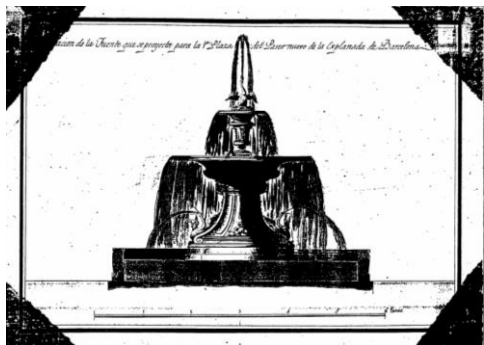
Sebbene Fontebuoni non fornisce molti dettagli sulle sculture che ornavano in quel momento le fontane, la verità è che queste rispondono al cambiamento fatto in occasione dell'arrivo dei re. Così, le fontane originarie di entrambe le estremità del giro sono state demolite dagli ingegneri militari per metterne altre migliori. Questa decisione ha suscitato una grande critica e sfiducia nei cittadini di Barcellona, ma i commenti sprezzanti sono stati presto sostituiti da segni di ammirazione quando le figure destinate alla decorazione hanno cominciato a prendere forma. L'intervento di importanti artisti dell'epoca, come ad esempio Josep Moret o Salvador Gurri [Cid Priego 1955] è rivelatore della *eccellenza* dedicata al Paseo.

*Hercules* ha presieduto una delle fonti. Appoggiato alla chioma e con il braccio sinistro avvolto nella pelle del leone di Nemea, la sua potente presenza si alzava su un piedistallo sul quale due leoni facevano la parte inferiore di fornitori d'acqua. Sulla parte anteriore del piedistallo, un medaglione di marmo bianco con i busti a basso rilievo di Carlo IV e Maria Luisa di Parma illustrava in immagine il testo lavorato su una lapide posta sotto, in cui è stato riconosciuto l'intervento del capitano generale Lancaster, il miglioramento del progetto dopo la sua morte e la felice coincidenza della visita dei re in città per una seconda inaugurazione [Ozanam 2008]. Sul retro del piedistallo si vedeva lo stemma di Barcellona. Per composizione e atteggiamento, quest'opera fu in realtà una copia dell'*Ercole Farnese* del Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

All'altra estremità del Paseo si pose la fontana della ninfa *Aretusa*, ornata di simboli acquatici e la compagnia di quattro oche e tartarughe a modo di ugello d'acqua [Pi i Arimon 1854, 1097-1098]. Entrambe le fontane servivano come punto finale del percorso lungo il Paseo e chiusura della prospettiva generata in orizzontale.

<sup>1</sup> Parma, Biblioteca Palatina. *Viaggio in Spagna Delle LL. Maestà Il Re e la Regina di Etruria Lodovico Primo e Maria Luisa Infanti di Spagna che ebbe luogo dal dì 28 Settembre 1802 al 7 Gennajo 1803 con le notizie Geografiche, Storiche, &&, di tutti i Paesi percorsi dalla Reale Comitiva*. Manoscritto palatino 426, 1844, pp. 57-59.

LAURA GARCÍA SÁNCHEZ



2: Elevazione della Fontana che si progetta per la 1ª Piazza del Paseo nuevo de la Explanada de Barcelona. Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona, disegno, autore anonimo, 1802.

3: Elevazione della Fontana che si progetta per la 2ª Piazza del Paseo nuevo de la Explanada de Barcelona. Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona, disegno, autore anonimo, 1802.

Perfino i nuovi progetti per i distributori intermedi, equidistanti a quelli delle estremità, sono del 1802: la cosiddetta *Fontana dei Cigni* (fig. 2) e la *Fontana delle Tre Grazie* (fig. 3) anche se sembra che alla fine si sia optato per una Nereide a cavallo di un delfino e un Tritone in atteggiamento di domare un cavallo marino [Bassegoda Nonell 1974, 48; Id. 1986, 46-47].

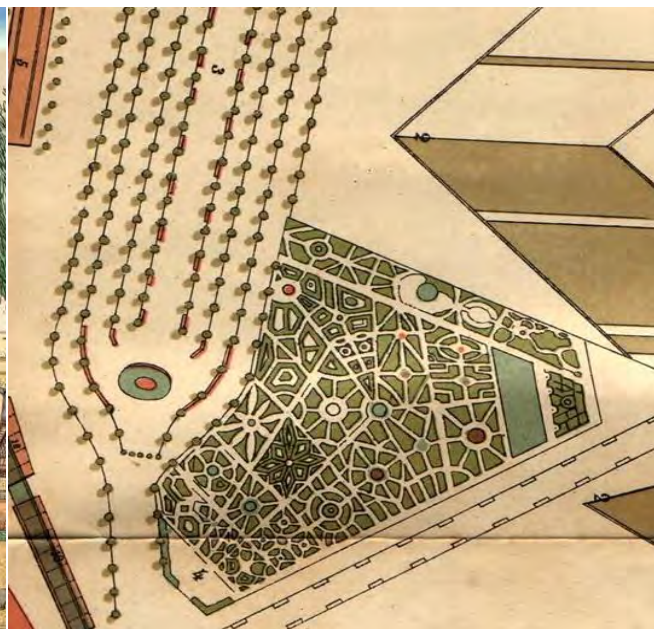
Consistevano in semplici basi d'acqua di forma circolare a livello di terra, chiuse da un corrimano di ferro e corrispondono a quello che Fontebuoni descrive come «due vasche ovali contornate da ringhiera di ferro». Il tema scelto per tutta questa serie di fontane era in linea con quanto si realizzava allora. All'inizio del XIX secolo, Barcellona cominciava a esprimersi artisticamente in linguaggio neoclassico. Tra gli autori del progetto figurano il già citato ingegnere militare Domingo Belestá [Capel 1983, 66], l'architetto Tomás Soler e Ferrer e il produttore di indiane Joan Canaleta.

Per queste fontane, così come per gli altri edifici interessati dai restauri e abbellimenti, si lavorava attivamente in diverse botteghe fisse o improvvisate, come quelli di Puertaferri, la via di Pretitxol, la via Nueva de los Delfines e una parte del palazzo reale. La cosa curiosa è che, poiché Barcellona si trovava in quel momento in fase di riforma e condizionamento per ricevere i sovrani, il sindaco della città don Lorenzo de Gregorio e Paterno chiese a Juan Procopio e di Bassecourt, capitano generale dal 14 maggio 1802, i resti di queste fontane per quelle che si stavano costruendo simultaneamente a Las Ramblas.

#### 4. L'incisione dell'Archivio Storico della Città di Barcellona

Per la sua precisione, il cromatismo e il carattere aneddotico, l'incisione conservata nell'Archivio Storico della Città di Barcellona è una testimonianza affidabile di come era il Paseo de la Explanada e un bel documento iconografico che ci parla della simbiosi tra un trattamento paesaggistico e un concetto di giardino. Si osserva la idea di organizzare la circolazione dei veicoli per le strade esterne e quella dei passanti per gli interni, come sottolinea il manoscritto di Fontebuoni. La delimitazione dello spazio e la posizione di un sistema di recinzione per impedire ai cavalli di accedere alla zona ristretta ai viandanti esprime l'atteggiamento di creare un giardino, con sabbia sparsa essenzialmente per le strade esterne, in modo che le numerose carrozze dei monarchi e la loro corte potessero muoversi con tutta comodità (fig. 4-5).

La volontà edenica e ornamentale si manifesta con la creazione di un elemento importante, le già citate fontane, perfettamente identificabili agli estremi. Lungo tutto il Paseo si osserva



4. Paseo de la Explanada. Archivio Storico della Città di Barcellona, incisione acquerellata, 1802-1803.

5. Paseo de la Explanada. Archivio Storico della Città di Barcellona, incisione, autore anonimo, 1802-1803, dettaglio.

6. Estremo sud del Paseo de la Explanada. A destra, il Giardino del Generale. Archivio Storico della Città di Barcellona, dettaglio di un disegno, autore anonimo, senza data.

una ritmica posizione di mulini di ingresso, accompagnati da un cambiamento di specie di albero, dimostrando così un'intenzione scenografica sostenuta da una varietà di vegetazione. L'attenta selezione di questo alberato, banchi e altri fornitori nei punti intermedi hanno contribuito a dotare di grande bellezza l'insieme. Non a caso è considerato come il primo spazio paesaggistico fuori dalle mura della città. D'altro canto, la diversità dei personaggi rappresentati – uomini, donne, bambini –, indica come i vari settori sociali abbiano goduto dello stesso spazio in una Barcellona in piena trasformazione.

Vicino al Paseo de la Explanada, Fontebuoni fu anche sorpreso dal recinto della Cittadella, all'interno delle mura della città, che descrisse come una vera fortezza che:

«cinta da un doppio larghissimo fosso e presentando da ogni parte dei baluardi e fortificazioni si rende quasi inespugnabile. Le due parte di terra e di mare sono di una massiccia ben'intesa architettura. La Piazza d'Arme è assai spaziosa di forma quadrata e circondata all'intorno da quartieri e caserme militari; è altresì provvista di due buone e abbondanti fontane che traggono origine dalle montagne che la circondano da NO. In disparte evvi una altissima torre che presenta un minaré turco e conserva degli ornati di terra cotta del suo colore da potere argomentare che sia un avanzo seraceno»<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Parma, Biblioteca Palatina. *Viaggio in Spagna Delle LL. Maestà Il Re e la Regina di Etruria Lodovico Primo e Maria Luisa Infanti di Spagna che ebbe luogo dal di 28 Settembre 1802 al 7 Gennajo 1803 con le notizie Geografiche, Storiche, &&, di tutti i Paesi percorsi dalla Reale Comitiva*. Manoscritto palatino 426, 1844, pp.60-61.

## Conclusioni

Il Paseo de la Explanada può essere considerato come uno dei primi interventi di riconversione di spazi militari di ordinanza in aree pubbliche a uso civile. Non bisogna dimenticare che parte di quel luogo è stato a lungo utilizzato per manovre militari ed esecuzioni di prigionieri. Accanto a Las Ramblas e la Muralla de Mar, è stata una delle passeggiate più importanti della Barcellona preindustriale e risponde allo schema dello spazio libero e concreto pensato come luogo di diporto che ha raggiunto una piena definizione a metà del XIX secolo [Sans i Alfonso, 1971, 43].

L'abbattimento della Cittadella ha comportato la riqualificazione di tutta la zona a partire dal 1878, secondo un progetto del maestro di opere Josep Fontseré. Il Paseo de la Explanada cominciò a sfumarsi sotto altre proposte urbanistiche all'inizio del 1880, essendo occupato gran parte della sua superficie da edifici abitativi conosciuti come i portici Fontseré e il mercato del Borne. Nel corso del tempo è stato incorporato il Giardino del Generale, che è scomparso anche nel contesto dei lavori del parco della Cittadella [Ford 1845, 172]. Come si può osservare dall'immagine, a suo fianco c'era una delle estremità del Paseo de la Explanada (fig. 6).

Così, la costruzione del mercato del Borne, l'abbattimento della Cittadella e l'intera operazione urbanistica legata alla celebrazione dell'Esposizione Universale del 1888 segnarono la fine del bellissimo Paseo. Anche la costruzione dello stesso parco della Cittadella ha avuto un ruolo importante. La fontana di *Ercole* è stata integrata nei giardini dell'oramai scomparso palazzo di Belle Arti, ma nel 1928, con il nuovo rimodellamento della Cittadella in occasione dell'Esposizione Internazionale del 1929, è stata spostata al Paseo San Juan all'incrocio con la via Córcega, dove oggi è ancora possibile osservarla.

Si può senz'altro affermare che quello che era il Paseo de la Explanada ha mantenuto un pubblico godimento fino a tempi recenti, più o meno modificato, cambiato e anche con un uso completamente diverso per quello che è stato pensato. Attualmente, l'impronta del Paseo de la Explanada persiste attraverso l'Avenida del Marqués de la Argentera – prima Paseo de la Aduana (Passeggiata della Dogana) –, continua sui terreni dell'odierno mercato del Borne e segue un tracciato parallelo a quello della via del Comercio per finire vicino alla placeta dello stesso nome, davanti all'antico bastione della Porta Nuova. In altre parole, l'attuale Paseo Picasso.

Questo studio si inserisce nel progetto di ricerca ACPA/2 –Arte y cultura en la Barcelona moderna (siglos XVII-XVIII). Relaciones e influencias en el ámbito del Mediterráneo occidental [PGC2018-093424-13-100. MCIUN, Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades]

## Bibliografia

- BASSEGODA NONELL, J. (1974). *El templo romano de Barcelona*, Barcelona, Real Academia de Bellas Artes de San Jorge.
- CAPEL, H. (1983). *Los Ingenieros militares en España siglo XVIII: repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial*, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona.
- CID PRIEGO, C. (1955). *El arte barcelonés y las visitas reales de 1802*, in «Hispania. Revista Española de Historia», tomo XV, n. LIX, pp. 231-285.
- CORTADA Y COLOMER, L. (1998). *Estructures territorials, urbanisme i arquitectura poliòrctics a la Catalunya preindustrial*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, vol. 2, segles XVIII-XIX.
- FORD, R. (1845). *Manual para viajeros por España y lectores en casa que describe el país y sus ciudades, los nativos y sus costumbres; las antigüedades, religión, leyendas, bellas artes, literatura, deportes y gastronomía. Murcia, Valencia y Cataluña*, Madrid, Turner Publicaciones.



- GALLAND-SEGUELA, M. (2005). *Los ingenieros militares españoles en el siglo XVIII*, in *Los ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII*, a cura di A. Cámara Muñoz, Madrid, Ministerio de Defensa.
- GARCÍA DOMENECH, R.M. (1981). *El Passeig de la Esplanada o de Sant Joan (1797-1874*, Barcelona, tesis de licenciatura inédita.
- GARCÍA SÁNCHEZ, L. (2014). *Barcelona, 1802. Manuscritos de la Biblioteca Palatina de Parma y su visión artística de la ciudad*, in «Matèria», n. 8, pp. 169-182.
- LYNCH, J. (2007). *Los primeros Borbones 1700-1759*. Barcelona, Centro Editor PDA, Historia de España, vol. 15.
- MUÑOZ CORBALÁN, J.M. (2015). *Jorge Próspero Verboom. Ingeniero militar flamenco de la monarquía hispánica*, Madrid, Fundación Juanelo Turriano.
- MONTANER MARTORELL, J.M. (1990). *La modernització de l'utilitatge mental de l'arquitectura a Catalunya (1714-1859*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- OZANAM, D. (2008). *Los capitanes y comandantes generales de provincias en la España del siglo XVIII*. Córdoba, Publicaciones de la Universidad.
- PI I ARIMON, A.A. (1854). *Barcelona antigua y moderna*. Barcelona, Tomas Gorchs, vol. 2.
- SANS I ALFONSO, M. (1971). *Evolución de los espacios públicos de Barcelona*, in «Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme», n. 83, pp. 43-50.
- SOTELO, I. (2003). *España y Cataluña: observaciones a unas relaciones delicadas*, in *Cataluña-España, relaciones políticas y culturales*, a cura di J. Antich, A. Castiñeira, J. Colominas. Barcelona, Icaria editorial, pp. 213-229.

### Fonti archivistiche

Parma, Biblioteca Palatina. *Viaggio in Spagna Delle LL. Maestà Il Re e la Regina di Etruria Lodovico Primo e Maria Luisa Infanti di Spagna che ebbe luogo dal di 28 Settembre 1802 al 7 Gennajo 1803 con le notizie Geografiche, Storiche, &&, di tutti i Paesi percorsi dalla Reale Comitiva*. Manuscrito palatino 426, 1844.

### Sitografia

GARCÍA SANCHEZ, L. (1998). *Arte, fiesta y manifestaciones efímeras. La visita a Barcelona de Carlos IV en 1802*. Tesis doctoral en línea <https://www.tdx.cat/handle/10803/22655#page=1>  
<https://jardinsipatrimoni.wordpress.com/2012/10/12/el-passeig-de-lesplanada/> (giugno 2020)



## ***Il richiamo della natura: le ordonnances vegetali di Lorenzo Nottolini nella ridefinizione romantica della città-stato lucchese***

*The call of nature: Lorenzo Nottolini's plant ordonnances in the romantic redefinition of the Lucca city-state*

**PAOLO BERTONCINI SABATINI**

Università di Pisa

### **Abstract**

*Tra il 1818 e il 1851, sotto la direzione artistica di Lorenzo Nottolini, il territorio lucchese diviene un laboratorio progettuale incentrato sull'idea di fusione tra città murata e campagna. Nella visione di un centro in forma di palazzo che si proietta verso un immenso giardino, sono gli ombrosi colonnati vegetali, con alberi d'alto fusto disposti come ali, a delineare un'ordonnance naturale espressione di una gestione globale e coordinata del paesaggio, imbevuta di Romanticismo e spirito politecnico.*

*Between 1818 and 1851, under the artistic direction of Lorenzo Nottolini, the territory of Lucca became a design laboratory focused on the idea of fusion between walled city and countryside. In the vision of a centre in the form of a palace that projects itself towards an immense garden, it is the shady plant colonnades, with tall trees arranged like wings, that outline a natural ordonnance expression of a global and coordinated management of the landscape, imbued with Romanticism and polytechnic spirit.*

### **Keywords**

Nottolini, Lucca, colonna.

*Nottolini, Lucca, column.*

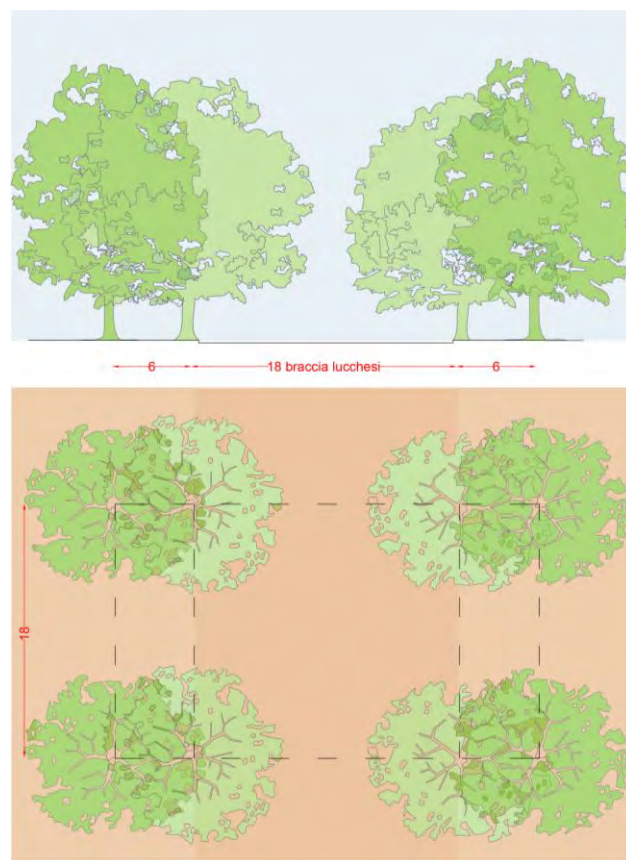
### **Introduzione**

Dal 1818 'regio architetto' del Ducato borbonico di Lucca, Lorenzo Nottolini configura un piano di rinnovamento dello Stato che, nell'arco di un trentennio, dà luogo a uno straordinario laboratorio progettuale incentrato sull'idea di fusione tra città murata e campagna. Se nei primi anni di attività il suo impegno corrisponde all'esigenza di Maria Luisa prima e di suo figlio Carlo Lodovico poi, di aggiornare cioè ai nuovi tempi le architetture di rappresentanza della capitale e dei centri satelliti, quali Viareggio, Marlia e Bagni di Lucca, progredendo verso la metà del secolo l'ingegneria e il fascino della tecnologia ne orientano l'operato per lo più rivolto alla cura del territorio, da cui una nutrita serie di interventi di maggiore o minore scala giocati sull'integrazione del dato naturale e di quello artificiale nel contesto paesaggistico. Dalla fase neoclassica delle realizzazioni giovanili a quella genericamente romantica della maturità, il rapporto di Nottolini con la natura si fa via via più concreto ed esclusivo, in un certo senso incondizionato, traducendosi in una responsabilità diretta, frutto di un oggettivo senso del quotidiano. Un passaggio spirituale, ancor prima che formale, d'importanza cruciale nell'evoluzione della personalità nottoliniana, come dell'intera cultura europea alla metà dell'Ottocento, dove i concetti di natura e realtà acquisiscono un'assoluta rilevanza [Morolli 1981, 51-70].

PAOLO BERTONCINI SABATINI



1: Veduta del tratto compreso fra le porte San Pietro e San Donato delle Mura di Lucca. (fotografia di Paolo Bertoncini Sabatini).



2: Schema planimetrico e in alzato della piantumazione di platani nel tratto compreso fra le porte San Pietro e San Donato delle mura di Lucca (elaborazione grafica di Daniele Gemignani).

## 1. Una *promenade* per la capitale

Nella visione di un centro urbano in forma di palazzo proiettato verso un immenso, ordinato giardino, il momento fondante è rappresentato dalla trasformazione delle fortificazioni rinascimentali in una moderna *promenade* scandita con alberi d'alto fusto. La presa di coscienza del reale e una profonda interpretazione del vero, alla base di tutte le scelte condotte da Nottolini nell'arco della sua attività, risultano già determinanti in questo cruciale intervento destinato a modificare radicalmente abitudini d'uso e modalità percettive secolarmente applicate al circuito difensivo della città, il cui fiero carattere bellico è stemperato dall'abbraccio poetico della cortina vegetale chiamata a ritmarne il sinuoso sviluppo. Dall'attuazione di tale programma, avviato nel 1818 e realizzato per *tranches* successive, derivano la presenza urbanistico-paesaggistica e la vitalità sociale, che oggi riconosciamo come le maggiori specificità del monumento che più di tutti rappresenta la comunità lucchese. Le prime piantate di pioppi, chiamati a compattare con le loro radici la grande massa di terra unita alle strutture murarie, sono poste in essere fin dalla costruzione della cinta, lungo le cortine, sulle contrascarpe e sui baluardi, come attestano le fonti documentarie e l'iconografia dei luoghi, particolarmente quella seicentesca. Nel tempo, con i tagli ciclicamente eseguiti, furono aggiunti anche gli olmi, ma sebbene le mura non venissero praticamente mai impegnate da azioni militari, il loro utilizzo da parte della cittadinanza, per feste pubbliche o per il passaggio delle carrozze, rimase occasionale e, comunque, fortemente disciplinato dall'autorità comunale [Martinelli 1991, 86-91; *Mura di Lucca* 2019, 73-75].

Con la Restaurazione, i nuovi sovrani non poterono che registrare i profondi mutamenti sociali, oltre che politici, intervenuti negli ultimi decenni, da cui la decisione di sviluppare l'intuizione di Elisa Bonaparte, principessa dal 1805 al 1814 e promotrice dell'apertura delle

mura al diletto e allo svago, trasformando l'imponente e inattiva macchina da guerra in un grande parco urbano coerente con il programma di realizzazioni destinate alla pubblica utilità. Nottolini, incaricato della sistemazione del tratto compreso fra le porte San Pietro e San Donato, allestisce per l'occasione un palinsesto di sorprendente modernità, sotto molteplici aspetti<sup>1</sup>.

Ai paesaggi della ragione indirizzati dallo sguardo razionalistico erede del più rigoroso Neoclassicismo – geometrico, essenziale e austero –, sperimentato e assimilato all'inizio della professione, l'architetto preferisce il quadro sentimentale, rassicurante e quotidiano di un Romanticismo sbilanciato verso un Naturalismo ancora tutto da esplorare, nell'ottica introspettiva di un'esperienza totalmente personale affidata alla sensibilità del singolo. Dando corpo a geometrie elementari Nottolini introduce il tema del paesaggio nei termini radicali della grande sfida fra guardare e sentire, fra imparzialità illuministica dell'occhio e soggettività della percezione emotiva. Il gesto è apparentemente semplice, al tempo stesso eloquente: la distanza compresa fra il baluardo Santa Maria e quello San Paolino è coperta da una costruzione archetipica di platani adoperati come colonne, disposti su una rigorosa maglia modulare riecheggiante tipologie architettoniche indagate negli anni romani della propria formazione; una basilica a cielo aperto di tre navate straordinariamente sviluppate nel senso dei flussi di marcia, erede della tradizione classica, di quella paleocristiana e medievale, in cui la natura diviene la grande alleata.

Una costruzione 'naturale' sviluppata con pochi elementi compositivi e incardinata a semplici rapporti proporzionali regolanti l'intero congegno planovolumetrico: l'amplessima navata centrale, corrispondente al viale principale carrozzabile, è affiancata da due navate laterali destinate al passeggio; i piedritti cilindrici, per il principio di una mimesi inversa ricondotti al loro stato primordiale di alberi frondosi, dai tronchi lisci e cilindrici come quelli del *platanus acerifolia*, sono ordinati secondo un rigoroso modulo compositivo di campate quadrate e rettangolari legate da un rapporto di 3:1; infatti, le trenta ariose cellule spaziali di circa 18x18 braccia lucchesi che compongono la nave maggiore presentano su entrambi i lati altrettante campate di 6x18 braccia disposte longitudinalmente. Tale disegno, frutto dell'attenta valutazione del meccanismo prospettico, sortisce un'efficace convergenza ottica in grado, sia di accentuare l'effetto di profondità lungo l'asse principale, sia di dilatare lo spazio trasversalmente così da enfatizzare l'accoglienza che una siffatta architettura avrebbe garantito a un flusso continuo di utenti.

Come in una cattedrale gotica – il richiamo agli impianti planimetrici delle principali chiese fiorentine tardo-duecentesche, accomunate dalla permanenza di una sequenza ritmica affidata a moduli quadrangolari nelle navi centrali e rettangolari in quelle esterne, non è tanto imitativo quanto evocativo di un universo formale più generale – lo sguardo è rapito dalla spazialità diffusa dei passaggi conclusi da volte vegetali che schermano il cielo mutevole e rifrangono le infinite variazioni dei raggi solari in un crescendo di partecipazione emotiva. Così l'organismo vive di un cosciente e funzionale uso degli strumenti compositivi combinati con la luce nel tentativo, raggiunto, di concretizzare un'atmosfera mutevole ed espansa nella fuga di visuali.

Un siffatto dispositivo, perfetto connubio di architettura e natura, nel rendere omaggio al mito della capanna primigenia, modello naturale dell'arte edificatoria all'origine del linguaggio degli ordini, da cui discendono i sapienti costrutti di membrature variamente organizzate dagli antichi in composizioni ulteriormente affinate dai moderni, proietta la capitale del Ducato nei territori di una classicità senza tempo e confini.

<sup>1</sup> Lucca, Archivio di Stato, *Reale Intima Segreteria* 86, n. 1472; Ivi, 99, n. 206.





3: Lorenzo Nottolini, *Progetto della 'nuova passeggiata' sulle mura di Lucca, nel tratto compreso fra le porte San Pietro e San Donato* (Lucca, Archivio di Stato, Disegni Nottolini, n. 282).

In tal senso, l'introduzione sulle mura lucchesi del platano instaura una connessione ideale con la capitale dell'Attica dove, alla luce di quanto affermato da Plutarco nella *Vita di Cimone* (13,7), questi aveva abbellito la città «di eleganti ritrovi, 'liberali', come li chiamano, che un po' più tardi divennero una vera passione. Piantò a platani la piazza» [Bravi 2014, 158]. Entrambe le operazioni si caricano di significati politici poiché aventi luogo, l'una nel cuore civico dell'*agora*, l'altra nella scena urbana che più di tutti incarna l'anima della città. Anche la presenza dell'obelisco, al termine della fuga prospettica dei filari colonnati, non risponde tanto a un intento citazionistico, quanto alla volontà di richiamare le passate stagioni artistiche dell'umanità in flusso inedito, pervaso dell'aria, della luce e dei colori di una scena spogliata di ogni obbligo di imitazione nei confronti di un determinato stile. I rimandi alla democrazia cimoniana e alla quotidianità ateniese, come al dinamismo della Roma pontificia, aprono la strada a una rilettura dell'intervento nottoliniano, non solo nei termini di un eccellente esempio di sistemazione urbanistica innervata di sapienza contadina, nel senso più alto del termine, quanto in prospettiva di un ponderato piano di rilancio dello Stato. Nel disegno che dimostra la sezione della 'nuova passeggiata a farsi sulle Mura' la controscaipa interna verso la città è gradonata in modo da ospitare file parallele di alberi

d'altro fusto, mentre dal lato opposto il camminamento di ronda viene ricondotto a un parapetto degradante atto ad accogliere il riposo dei fruitori e favorire la vista verso le creste dei monti e sulla campagna circostante, dove il terreno esterno dei rivellini e delle tagliate, sulle quali vigeva il divieto alla piantumazione degli alberi, non appare più governato dalla fredda logica geometrico-militare, ma si trasforma in una cintura verde all'inglese punteggiata di casini suburbani<sup>2</sup>. Su questo versante del territorio, a esaltare i nuovi tempi delle rivoluzioni sociali e industriali, da lì a pochi anni Nottolini inserirà prima il segno tecnologico dell'acquedotto (fortemente voluto dai Borbone e realizzato negli anni Venti), poi la strada ferrata da Lucca a Pisa (tra il 1841 e il 1847), frutto della collaborazione con Tommaso Bianchi [Bertoncini Sabatini 2004]. Una natura riconciliata, metafora della perfetta arte del vivere di un intero territorio, in cui elementi naturali e apparentemente umili quali la terra, gli alberi e i manti erbosi diventano strumenti poetici e compositivi di un'architettura che acquista un rilevante valore antropico, in quanto ambiente dell'azione umana, del quotidiano e dell'utile al servizio dei cittadini.

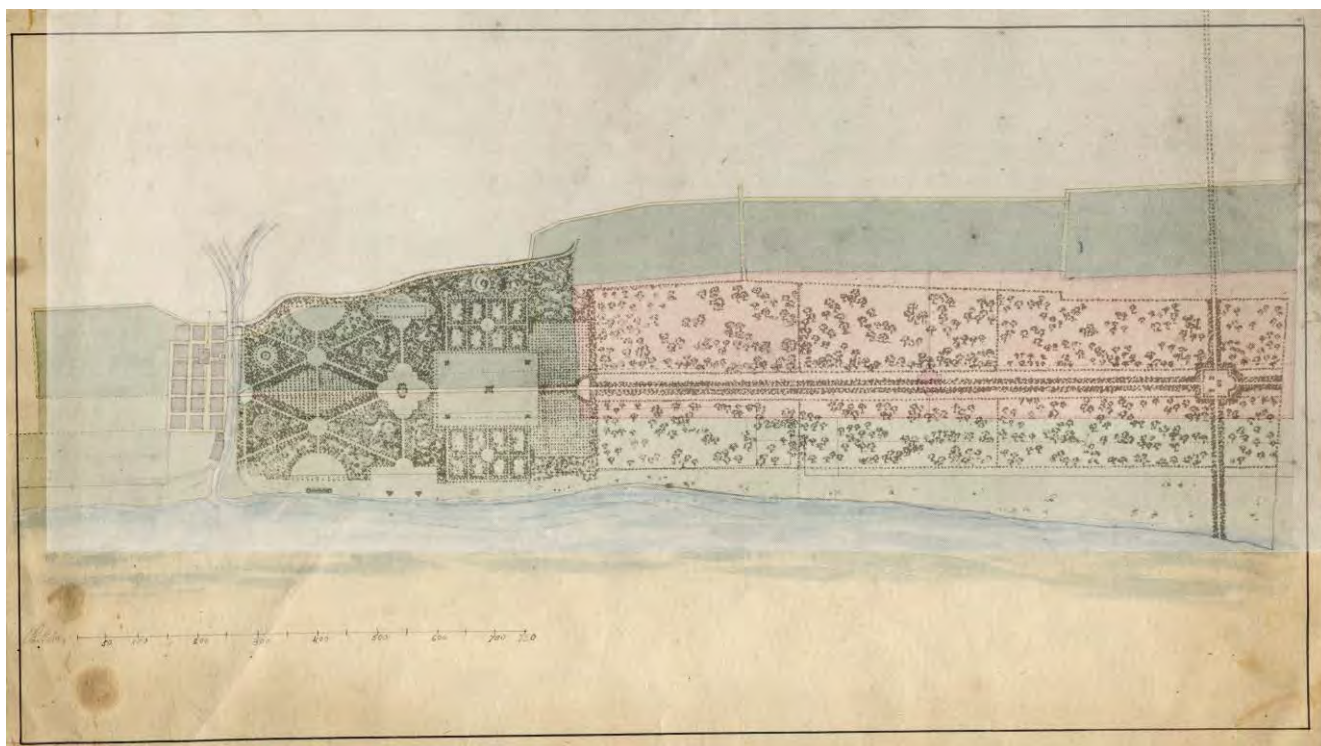
Sulla scia di questa prima porzione viene completata la piantumazione degli alberi negli altri tratti delle mura, con acacie, lecci, ippocastani e molte altre specie, sia native che esotiche, di volta in volta gestita adattando il prototipo nottoliniano alla diversa conformazione del percorso, in due o più file, senza riproporne fedelmente la complessa testura, resa disponibile in una modalità libera e fluida. La visione della città 'incoronata' di chiome lussureggianti, come 'immersa in un bosco', risulta così potente da generare una profonda fascinazione nell'immaginario collettivo [Bedini 1997, 146]. Lo confermano i primi viali postunitari realizzati all'esterno della cerchia in base al piano regolatore reso esecutivo nel 1887, come l'anello della circonvallazione (primo quindicennio del Novecento) intervallato da piazze poste in corrispondenza delle porte urbane, con ai margini ali di tigli e lecci inquadranti i diversi scenari [Mattonai 1998, 37-59].

## 2. Il *boulevard* nella pineta

Se la città è, albertianamente, una grande casa, il territorio può interpretarsi come una grandiosa dimora dove la magnificenza pubblica o privata cede il passo all'utilità comune e al pubblico decoro attraverso la lente della scienza e della bellezza. L'incarico di supervisore dell'ambizioso piano di sviluppo della marina lucchese, conferito al giovane Nottolini con decreto nel 1820, salda nella sua persona le competenze di architetto, ingegnere idraulico, agronomo e urbanista. Appena un anno dopo, infatti, è nominato 'ingegnere e membro del Collegio degli Ingegneri e Agrimensori del Ducato' e da lì a poco 'ingegnere capo del Commissariato di Acque e Strade', acquisendo così l'assoluto controllo su ogni intervento pubblico o privato effettuato entro i confini statali [Morolli 1981, 4].

La multidisciplinarietà di questo talento emerge con chiarezza nella riorganizzazione del settore di levante della costa, comprendente una vasta macchia boschiva interamente avocata da Maria Luisa alla propria potestà, non senza polemiche, l'anno precedente. Allora la 'sacra selva' non appariva più come il fitto intrico di lecci, querce, frassini e ontani che fin dai primordi separava il mare dai terreni paludosi all'interno – una densa barriera opposta alla furia dei venti marini, eppure ritenuta fra le cause delle epidemie malariche che flagellavano la zona e per questo parzialmente abbattuta una prima volta nel 1635 e più consistentemente nel 1727, quindi seminata con i primi pini venti anni dopo –, ma certamente fra le varie essenze che ne componevano il quadro vegetativo non comparivano i tigli [Vannini 2002, 3, 9-11].

<sup>2</sup> Lucca, Archivio di Stato, *Disegni Nottolini*, n. 282.



4: Sovrapposizione dei disegni di Lorenzo Nottolini (Lucca, Archivio di Stato, Disegni Nottolini, nn. 685, 687) riguardanti il progetto per il parco della Pineta di Levante presso Viareggio (elaborazione grafica di Daniele Gemignani).

Intorno a questa sacra essenza celebrata dal mito di Filira, madre del centauro Chirone, s'incetra il progetto di un vasto parco pubblico attestato sulla fascia litorale.

I Borbone avevano acquistato il palazzetto dei Cittadella a Viareggio, sulla sponda destra del canale Burlamacca, con l'intento di farne una regale *residence-house* atta a ospitare tre famiglie reali con le rispettive corti. L'architetto prevede di sfruttare il modesto volume edilizio assorbendolo nel corpo centrale di una ben più estesa reggia articolata con ali laterali in modo da ricreare un impianto planimetrico a 'U' simmetrico rispetto a un asse longitudinale est-ovest, parallelo alla linea di costa. È appunto questa direttrice, prolungata al di fuori del reticolo urbano della città, attraverso il ponte sul canale, a proiettarsi verso levante trasformandosi in un enfatico *boulevard* fendente la boscaglia. Un disegno di studio dell'intervento mostra una planimetria generale con individuati gli elementi salienti della composizione – la scacchiera cittadina includente il nuovo palazzo reale, la via d'acqua, il mare, la pineta di levante con l'entroterra, l'asse viario – tradotta in un concreto atto di pianificazione territoriale<sup>3</sup>.

Delle due distinte proposte elaborate dal nostro riguardo la *facies* architettonica della monumentale residenza, recanti altrettante ipotesi distributive degli ambienti interni – opposta a questa, dall'altro lato della piazza tergale, si sarebbe levata una chiesa con annesso convento degli Agostiniani – fu scelta quella segnata dal fronte principale incentrato su un aggettante pronao esastilo visivamente compreso entro due gallerie porticate incassate nelle ali laterali [Dezzi Bardeschi 1970, 158-171]. Entrambi i costrutti si avvalevano di colonne ioniche, alcune delle quali si stagliano come fantasmatiche presenze nelle aiuole inerbite di uno dei principali snodi viari di recente realizzazione.

<sup>3</sup> Lucca, Archivio di Stato, *Disegni Nottolini*, n. 685.





5: Veduta di un tratto del viale dei Tigli presso Viareggio (fotografia di Paolo Bertoncini Sabatini).

Infatti, del grandioso impianto nottoliniano risultano assenti sia la reggia – interrotta nel 1824 con la morte della promotrice, infine demolita nel 1951 in seguito ai danni riportati dai bombardamenti dell'ultima grande guerra – che il complesso delle scuderie, vale a dire i poli, rispettivamente urbano e agreste collocati alle estremità occidentale e orientale dell'eccezionale viale di tre miglia e mezzo, questo sì ancora esistente.

Anche il parco antistante la dimora principesca, previsto sulla riva sinistra del canale, a sua volta valicato con due ponti, è oggetto di elaborazioni grafiche, tutte improntate a un rigore classicistico di stampo francese, rimaste sulla carta<sup>4</sup>. Il carattere formale di questo giardino extraurbano aperto al pubblico sarebbe progressivamente sfumato verso la natura informale della macchia mediterranea, grazie al segno forte e incisivo del lungo viale tagliato nella pineta nel rispetto dei preesistenti tracciati viari paralleli alla linea costiera. Per accompagnare tale *escalation* Nottolini sceglie la *tilia platifolia*, dal cui fusto Virgilio afferma ricavarsi un legno facilmente lavorabile al tornio e ottimo per fabbricare il giogo, strumento che ci riporta alle pratiche agricole dei luoghi [Della Corte 1989, 166, 193]. Ma è Plinio il Vecchio a esaltare lo spirito femminile di questa pianta dal tronco grosso, ma con un legno bianchissimo, il succo dolce e intenso della corteccia e delle foglie, i fiori profumati, che ben si sposa con l'ordine architettonico prescelto per dare vita alle forme artificiali della reggia incarnante il sogno di Maria Luisa. E poi «fra la corteccia e il legno si trovano dei sottili rivestimenti costituiti da strati molteplici, da cui si ricavano delle corde chiamate tigli (mentre

<sup>4</sup> Lucca, Archivio di Stato, *Disegni Nottolini*, nn. 686-687.

sono dette *philyrae* le più sottili), famose per l'uso antico di farne nastri da corone» [Plinio Secondo 1984, 407].

Ancora una volta, colonne e alberi appaiono elementi compositivi intercambiabili, uniti dalla medesima maniera espressiva, in questo caso esemplata direttamente sul corpo femminile oppure semplicemente allusiva a quella natura. Disponendosi ai lati del percorso principale in due ali parallele e simmetriche, cadenzate da un modulo rigorosamente rispettato nelle prime due miglia dello stesso – intercolumni longitudinali e trasversali, rispettivamente di 10 e 15 braccia lucchesi, legati quindi da un rapporto di 2:3 – i tigli davano luogo a una via colonnata di forte rilevanza sociale, aspetto certamente non secondario rispetto all'incontrovertibile impatto paesaggistico. L'interdizione al traffico di questa *green-way*, stabilita sull'onda dell'emergenza sanitaria mondiale tuttora in corso, ha permesso di cogliere appieno tali valori, sebbene nel corso degli ultimi anni gran parte degli alberi cariati al colletto e alle capitozzature siano stati sostituiti con una specie più resistente, quale la *tilia cordata*, e la nuova disposizione sfalsata degli stessi abbia, non solo allentato il passo originario, quanto quasi interamente cancellata la maglia geometrico proporzionale sopra ricordata.

Nelle fasce esterne ai colonnati arborei che inquadrano il *boulevard* carrozzabile, la natura espansiva e pittoresca della vegetazione confinante è tenuta a bada nell'ottica di creare due passeggiate pedonali che senza soluzione di continuità procedono ai lati del viale, oltre il fulcro costituito dalle caschine in una delle ipotesi grafiche di studio, oggi corrispondente al cancello d'ingresso al parco del casino completato da Lodovico dopo la scomparsa della madre<sup>5</sup>. Già previsto dallo stesso Nottolini in due particolareggiati disegni, tale prolungamento accresce il tracciato di un ulteriore miglio e mezzofino a incrociare l'asse ortogonale individuato dalla strada congiungente il lago di Massaciuccoli con la costa, anch'essa ideata dallo stesso architetto<sup>6</sup>. In questi tratti piantumati posteriormente, si registra la riproposizione dei tigli, riuniti in batterie alternate a gruppi di pini, nel rispetto di due tipi di intervalli (nella seconda parte del viale dei Tigli), oppure impiegati come solisti (attuali viale Kennedy, via Marconi e viale Puccini).

## Conclusioni

Gli ombrosi colonnati vegetali disposti lungo i cigli stradali delineano un'*ordonnance* naturale espressione di una gestione globale e coordinata del territorio, erede del più rigoroso Neoclassicismo imbevuto di spirito *polytechnique*, al tempo stesso proiettata verso un Romanticismo per così dire sociale. Un'oggettività realista di grande modernità, ancorata alla persistenza di modelli formali, ma in grado di sposare i ritmi di questa terra e imprimere nuove abitudini percettive. Un balzo verso il moderno che si compie nella natura, nella poesia di luoghi mutevoli dove la memoria visiva del paesaggio coincide con la sua forma ideale. Sono luoghi reali e riconoscibili di una bellezza naturale, nel senso di spontanea, eppure frutto di un'attenta pianificazione.

Riconosciamo in Nottolini l'attitudine ad abbattere i confini fra visione ed emozione, fra costruzione della realtà ed esperienza del sentimento: nella sua percezione del territorio, guidata dalla comunione e dall'empatia, è infatti contemplata una quota emotiva destinata a crescere nel tempo e amplificarsi ancora oggi sotto i nostri occhi. Questa congiunzione dell'immagine con l'emozione è ancora sensibile nell'aspetto del paesaggio lucchese.

---

<sup>5</sup>Lucca, Archivio di Stato, *Disegni Nottolini*, n. 685.

<sup>6</sup>Lucca, Archivio di Stato, *Disegni Nottolini*, nn. 686-687.



## Bibliografia

- BEDINI, G.; FANELLI, G. (1997). *Lucca spazio e tempo dall'Ottocento a oggi*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore.
- BENZIO, C. (1986). *Viareggio. Storia di un territorio. Le marine lucchesi tra il XV e il XIX secolo*, Pisa, Pacini Editore.
- BERTONCINI SABATINI, P. (2004). *Lorenzo Nottolini e Tommaso Bianchi: la visione romantica dell'utilitas*, in *Architettura ferroviaria in Italia. Ottocento*, a cura di E. Godoli e M. Cozzi, Palermo, Dario Flaccovio Editore, pp. 223-248.
- BRAVI, L. (2014). *A spasso per Atene tra le rovine di Aristofane*, in *La città greca. gli spazi condivisi* (atti del convegno, Urbino, 2012), Pisa, Fabrizio Serra Editore, pp. 157-165.
- DELLA CORTE, F. (1989). *Le Georgiche di Virgilio commentate e tradotte*, Genova, Istituto di Filologia Classica e Medievale.
- DEZZI BARDESCHI, M.; EVANGELISTI, R.; REGOLI, V.; SANTINI, P.C. (1970). *Lorenzo Nottolini architetto a Lucca*, Milano, Cassa di Risparmio di Lucca.
- Lucca e le mura. Itinerari del Risorgimento* (2011), a cura di R. Silva e C. Sodini, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore.
- MATTONAI, G. (1998). *Gli spalti delle Mura di Lucca. Costruzione, distruzione, valorizzazione*, Lucca, C.I.S.C.U., Maria Pacini Fazzi Editore.
- MAZZAROSA, A. (1857). *Sulle opere e sui concetti dell'architetto e ingegnere Lorenzo Nottolini*, in *Atti della I. e R. Accademia Lucchese di Scienze, Lettere ed Arti*, tomo XVI, Lucca, Tipografia Giusti, pp. 289-323.
- Mirabilia Maris. Visioni cartografiche e resoconti di viaggio* (2006), a cura di A.V. Bertuccelli Migliorini e S. Caccia, Pisa, Edizioni ETS.
- MOROLLI, G. (1981). *L'ingegneria romantica di Lorenzo Nottolini (1787-1851). Fantasie tecnologiche e realismo territoriale nella Lucca della Restaurazione*, Firenze, Istituto di Storia dell'Architettura e Restauro dell'Università di Firenze.
- Mura di Lucca. Storia e restauro* (2019), a cura di F.P. Cecati, Lucca, PubliEd Editore.
- PLINIO SECONDO, G. (1984). *Storia naturale, III Botanica*, I Libri 12-19, Torino, Giulio Einaudi Editore.
- ROMITI, V. (1987). *Lorenzo Nottolini agrimensore e architetto*, in «Rivista archeologia storia costume», a. XV, pp. 39-64.
- SARDI, C. (1899). *Viareggio dal 1740 al 1820*, Lucca, Giusti.
- VANNINI, L. (2002). *La Pineta di Viareggio. Contributo storico e botanico*, Città di Castello, Mauro Baroni Editore.
- Viareggio la città nata dal mare: 200 anni di storia* (2020), a cura di M. A. Giusti, Viareggio, Idea books.

## Fonti archivistiche

- Lucca, Archivio di Stato, Reale Intima Segreteria 86.
- Lucca, Archivio di Stato, Disegni Nottolini.



## ***Budapest e il Városliget, parco della Città-Capitale e vetrina della Nazione, 1813-2013***

*Budapest and the Városliget, Park of the Capital City and Mirror of the Nation, 1813-2013*

**PAOLO CORNAGLIA**

Politecnico di Torino

### **Abstract**

*Nel 1813 viene indetto il concorso per il parco pubblico di Pest, vinto da H. Nebbien. Il grande Volksgarten diventerà un fattore strutturale di sviluppo della metropoli. Connesso al centro con il nuovo viale Radiale, nel 1896 ospita l'expo del Millennio, in cui il Vajdahunyad presenta l'architettura storica dell'Ungheria. Il nuovo ingresso diviene la monumentale piazza degli Eroi, emblema del Paese. Ancora oggi l'area è al centro di politiche urbane e nazionali.*

*The competition for the Pest public park was launched in 1813. The huge Volksgarten, designed by H. Nebbien, gradually became a structural development factor of the metropolis: connected to the city center by the Radial Avenue, in 1896 it hosted the Millennial Expo, where the Vajdahunyad displays the historic architecture of the Country. The new entrance, the monumental Heroes' Square is planned as national emblem. Even today, the area is at the center of urban and national policies.*

### **Keywords**

Budapest; parchi pubblici; musei.

*Budapest; public parks, museums.*

### **Introduzione**

Nelle città europee i parchi pubblici, versione articolata e matura dei pubblici passeggi tardosettecenteschi e oggetto di mirate politiche urbane nel XIX secolo, diventano spesso luogo di rappresentazione nazionale. Sia attraverso un sistema di monumenti capaci di comunicare ai cittadini personaggi e fatti salienti di un percorso di costruzione del Paese, sia – specialmente nella seconda metà del secolo e a cavallo del nuovo – attraverso l'uso frequente di queste aree come sede di esposizioni nazionali e internazionali: da Torino [Torino 1902 1994; Bassignana 2006] a Leopoli [Lewicki 2005, 102-116], per citare due esempi in diversi e lontani contesti geopolitici.

Budapest non sfugge a questi caratteri, anzi, ne incarna in pieno le problematiche, in un percorso di due secoli che giunge sino a oggi, anche in forme conflittuali. Pest, nei primi decenni dell'Ottocento, si presentava come una moderna città neoclassica. Il risultato era stato ottenuto trasformando la non brillante città preesistente con strumenti normativi e organismi pubblici, quali la Commissione d'abbellimento [Hidvégi 1997, 108-110], promossa dall'arciduca Giuseppe, governatore generale d'Ungheria e Palatino dal 1795, residente a Buda. Le due città svolgevano ruoli opposti e complementari: sede di corte e delle amministrazioni Buda, centro commerciale Pest. La necessità di intervenire sul corpo storico della città, ma soprattutto di dotarla di un nuovo centro moderno, spinse il Palatino a richiedere sin dal 1801 all'architetto János Hild uno schema complessivo di pianificazione, approvato nel 1805.

Il ventiquattresimo e ultimo punto del programma che la Commissione si era dato era costituito da un elemento che ormai stava diventando imprescindibile in una grande città: il parco pubblico.

### 1. Városliget, il parco per una moderna Pest: il concorso del 1813

Recenti studi [Csepely-Knorr 2016, 19-23] sottolineano il ruolo giocato in questo campo dal Palatino, particolarmente attento al tema dei giardini. Sulla scia dei trattati più aggiornati [Hirschfeld 1779-1785, V, 72-80] anche Pest si appresta ad avere un *Volksgarten* e il 17 gennaio 1813 viene pubblicato sul *Vereinigte Ofner und Pester Zeitung* il bando di concorso, il cui parametro principale era l'essere adeguato a tutte le classi sociali. L'area prescelta, di 166 ettari, era già stata oggetto, nel 1794, di una proposta del sindaco di Pest per trasformarla in un parco pubblico, secondo il modello del Prater di Vienna e del Tiergarten di Berlino. Si tratta di una zona distante dal centro, esterna al quartiere Teresa e posta oltre al Liniengraben, la cinta daziaria settecentesca, al termine di un asse che prende avvio sul Danubio in attinenza al ponte di barche.

Il progetto<sup>1</sup> [Nehring 1985; Jámboor 2018], a cui Nebbien lavora tra il 1813 e il 1816 e che è approvato dalla Commissione il 3 marzo 1817, è tema non solo di una serie di tavole, ma anche di un vero e proprio trattato, scritto da Nebbien in quegli anni e pubblicato solo nel Novecento [Nebbien 1981], intitolato *Ungarns Folks-garten der königlichen frey-stadt Pesth* e dedicato «to the embellisher of Hungaria [...] Joseph, Arch Duke of Austria». Non solo presenta il progetto, ma l'aggancia a una storia del giardino divisa in capitoli (*Fino a Le Nôtre, Da le Nôtre a Chambers e Kent*) e alla conoscenza del dibattito recente sul parco paesaggistico. L'apparato vegetale previsto da Nebbien vede la presenza di tigli argentati, pini, cedri, pioppi, robinie, salici, noci, aceri, platani disposti in gruppi. L'impianto disegna un percorso anulare ad andamento sinuoso e uno schermo di pioppi cipressini, grandi prati di pastura, un lago con due isole (una maggiore con locanda e una minore come 'isola di Rousseau'), un anfiteatro, due sale da ballo e un ingresso trionfale colonnato affine alla porta di Brandeburgo. L'elemento distintivo del progetto era costituito dal *circus*, tre cerchi concentrici alberati per pedoni, cavalieri e carrozze, posto immediatamente all'ingresso del parco.

Concepito come luogo di incontro e di ricreazione, questo aveva anche una funzione educativa prevedendo monumenti che celebrassero gli eroi del Paese e i loro conseguimenti, diventando il 'giardino nazionale ungherese'. Importante per Nebbien era il contributo economico dei cittadini, a cui diede l'esempio donando il premio ricevuto di 200 fiorini. L'approvazione del progetto porterà all'avvio dei lavori, solo in parte garantiti da sottoscrizioni popolari, da cui discese una riduzione degli interventi. In qualsiasi caso, nonostante il ruolo non secondario del Palatino, il Városliget di Pest viene considerato il primo dei parchi pubblici europei non realizzato per volontà diretta di una dinastia regnante (come nel caso dell'Englischer Garten di Monaco) o riutilizzando parchi reali (come nel caso del Bois de Boulogne e del Bois de Vincennes a Parigi o del Tiergarten a Berlino). Le cartografie urbane documentano un lento progredire: il *Campo di Pest*<sup>2</sup>, databile al 1820 circa, mostra realizzato solo il *circus*, alla fine di quel decennio sono definite le isole e infine i percorsi [Thaly 1958, 56; Preisich 2004, 75].

La vita del parco [Siklóssy 1931, 296-302; Thaly 1958; Gombos 1974, 156-174; Hlatky 2001, 174-181] è documentata da una serie di vedute degli anni Quaranta dell'Ottocento, nelle quali la popolazione è ritratta seduta sulle panchine, a passeggio lungo i viali e in barca nel lago.

---

<sup>1</sup> Budapest, Történeti Múzeum, Kiscelli Gyűjtemény, E.T.66.165.

<sup>2</sup> Torino, Archivio di Stato, Corte, *Carte topografiche segrete*, Pesth D9 nero.



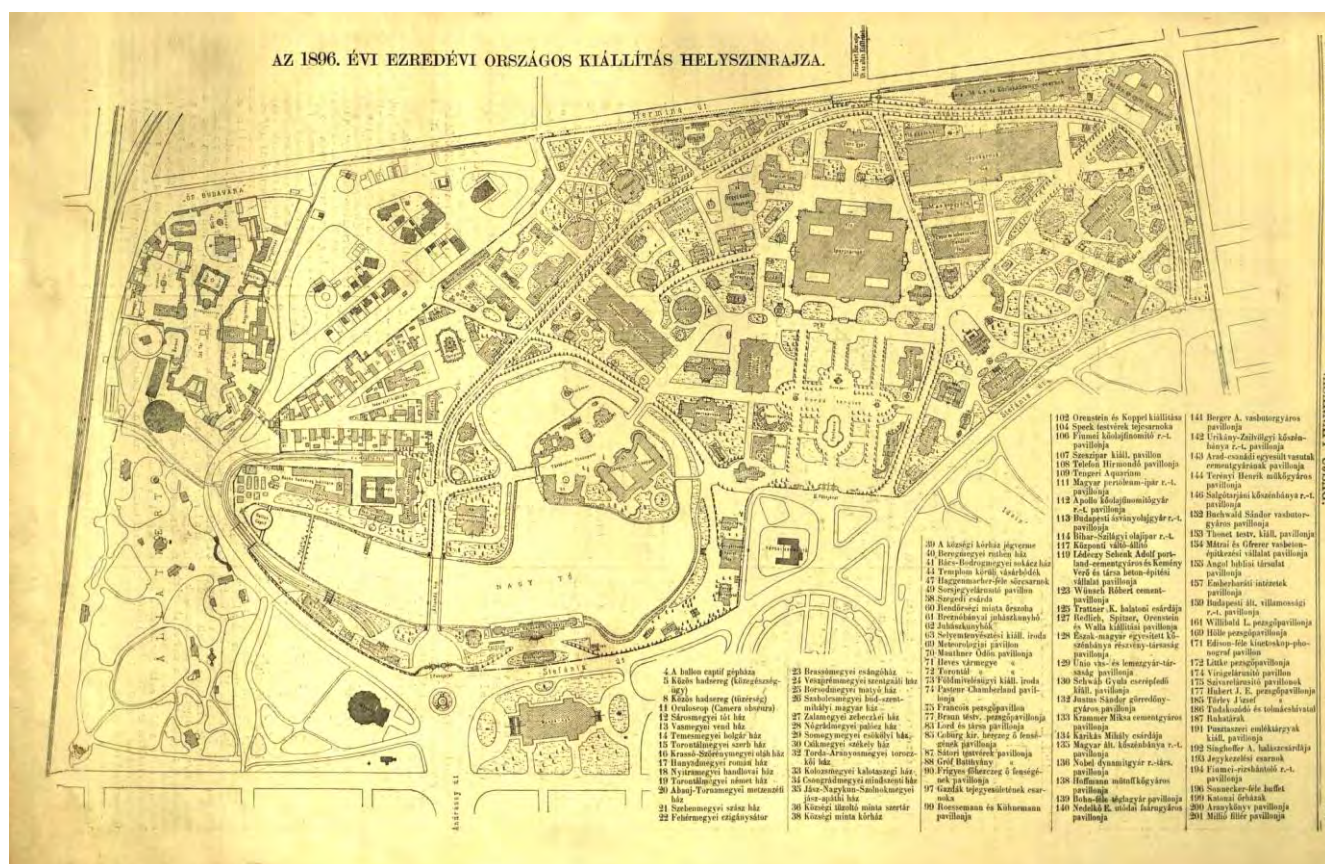
1: Heinrich Nebbien, *Ungarns Volks-garten der königlichen frey-stadt Pesth*, s.d. ma 1816, tav. V, *Elevation vers le Cirque / Pris du fond opposite du Cirque*, dettaglio (Budapest, Történeti Múzeum, Kiscelli Gyűjtemény).

A fine secolo, il *circus* non è più adeguato alle necessità dell'*upper class* di Budapest e come palcoscenico per le carrozze si realizza nel 1880-82 il viale Stefania, un morbido tracciato che taglia orizzontalmente il parco tangendo il *circus* stesso. Nel 1885, il Városliget ospita l'Esposizione Nazionale e, per l'occasione, viene costruito un grande padiglione di gusto eclettico come vetrina delle produzioni industriali (Iparcsarnok) sulla prosecuzione ideale del viale in arrivo dal centro (Városligeti Fásor). È un momento strategico, che riflette una prassi europea che vede i parchi pubblici delle metropoli il luogo ideale per l'allestimento delle strutture necessarie per le esposizioni, per lo più effimere, ma in certi casi permanenti, capaci di segnare in modo indelebile il loro paesaggio. Negli ultimi decenni del secolo, il parco è usato da tutte le classi, ma, con uno *zoning* sociale preciso: lungo il viale Stefania si ritrova l'aristocrazia, alle isole si reca la classe media, allo spiazzo dei fuochi d'artificio la gente più comune, sulle panche delle fontane le governanti svizzere con i bambini, alle rive del lago e sulle barche gli impiegati, ai tavoli dei bar dell'isola le ragazze da marito del quartiere Teresa con le relative madri, alla statua di Széchenyi gentiluomini e mercanti, al Wurtlprater, ricco di attrazioni come giostre, spettacoli, tiri a segno, le masse [Gyani 1994]. Nel 1866, lungo il fianco est del parco era stato collocato lo zoo, con padiglioni progettati da Antal Skalnitzky e Alajos Hauszmann. Nei pressi del lago, a servizio delle barche nella bella stagione e dei pattinatori in inverno, viene realizzato nel 1875 un monumentale edificio su progetto di Ödön Lechner, poi ricostruito nel 1893 in forme neobarocche [Branczik, Demeter 2007, 310-314].

## 2. Un luogo centrale per la metropoli e la nazione: l'expo del 1896

Nel 1873 era avvenuto un fatto fondamentale per la vita e l'immagine della metropoli ungherese: Buda (a cui era già associata Óbuda sin dal 1849) e Pest erano state unite in un'unica entità, quale nuova capitale della Transleitania.





2: Pianta dell'esposizione del Millenario nel Városliget, 1896 (Vasárnapi Ujság 1896, n. 19). Wikimedia Commons.

Il 'compromesso' del 1867 aveva separato in due l'Impero, dando all'Ungheria parziale autonomia all'interno degli antichi confini del Regno, dando impulso a un processo politico, economico e sociale che porterà Budapest ad avere ritmi di crescita paragonabili solo a Berlino e alle città americane del periodo [Hall 1997, 279-289; Gerle 2000; Preisich 2004, 131-167, Ordasi 2008; Nemes 2010]. Il 15 marzo del 1871 viene bandito un concorso internazionale per il nuovo piano urbanistico. Il piano definitivo prevedeva strade radiali e 3 boulevard circolari, secondo il modello di Parigi e Vienna. Due grandi interventi caratterizzano la trasformazione del debole tessuto urbano esterno alla vecchia cinta di mura: la costruzione del Grande Corso semianulare (1871-1896) e quella del viale Radiale (poi Andrásy, 1871-1885) [Preisich 2004, 168-177; Hanák 1998, 15-19; Sisa, Wiebenson 1998, 192-197; Gábor 2010]. Con questo viale si intende unire il parco pubblico al centro cittadino mediante un collegamento più aulico e più orientato verso il ponte sul Danubio realizzato nel 1839. Il viale, lungo 2,2 km, è caratterizzato da tre differenti settori a larghezza crescente separati da una piazza ottagonale e una circolare. La città è orgogliosa del viale, i cui edifici principali sono presentati con *maquettes* all'esposizione mondiale di Vienna del 1873 [Sisa 1994, 151-154].

Questo nuovo viale sposta l'accesso al Városliget dal *circus* pensato da Nebbion, posto sull'asse del Városligeti Fásor, al punto di intersezione tra il nuovo viale Radiale e il parco. È qui che si condenserà un eccezionale dispositivo permanente – insieme ad altri elementi nel parco – di rappresentazione della nazione [Heiszler 1996; Albert 2006]. Il viale Radiale diviene strategico in relazione alla grande mostra del millenario organizzata al Városliget nel 1896. L'esposizione, celebrando l'arrivo delle tribù magiare nella piana ungherese mille anni prima,



3: Il Vajdahunyad nel Városliget (Ignác Alpár 1896, 1907). Wikimedia Commons.

presenta tutti i conseguimenti dell'Ungheria ed è una grande vetrina per dimostrare la modernità del Paese.

Viene riutilizzato il padiglione creato nel 1885, a cui si aggiungono decine di costruzioni effimere che presentano prodotti e industrie, ospitano ristoranti e caffè [Cornaglia 2013, 71-90; Cornaglia 2015], ma il centro di attrazione dell'expo è il Gruppo Storico, un insieme di edifici in replica di importanti monumenti ungheresi. La storia dell'architettura nazionale, dal Romanico al Barocco, è rappresentata attraverso i capisaldi raggiunti nei secoli. Il complesso nasce come struttura effimera, su progetto di Ignác Alpár, ma nel 1907 è riproposta in forma duratura e ancora oggi è una delle maggiori attrazioni del parco.

Ma se nell'isola del lago viene messa in opera una 'macchina del tempo', che rappresenta agli ungheresi il valore dei loro monumenti architettonici l'ingresso all'area espositiva, al termine del lungo viale Radiale, viene progettato come teatro permanente della gloria nazionale per mano dell'architetto Albert Schickedanz [Schickedanz 1996; Branczik, Demeter 2007, 244-270].

Lo spazio è un intelligente bilanciamento di mito, passato e futuro. Il Museo di Belle Arti esprime il tesoro della nazione, il patrimonio delle collezioni di pittura, mentre di fronte, ornato da un similare pronao templare, il Múcsarnok opera come sede espositiva per l'arte contemporanea.

Al centro viene collocato il monumento al Millennio: due colonnati curvi ospitano le statue di re magiari e imperatori asburgici, bilanciando storia nazionale indipendente e sottomissione alla dinastia austriaca, mentre sui pilastri sono collocati il carro della Guerra (con il Lavoro e la Sicurezza) e quello della Pace (con la Gloria e la Conoscenza).



PAOLO CORNAGLIA



4: L'emersione della metropolitana elettrica (1896) nei pressi del monumento al Millennio, s.d. ma prima metà XX secolo. Wikimedia Commons.

Al centro della piazza su di un'altissima colonna si staglia l'arcangelo Gabriele reggendo la croce apostolica e la Santa Corona, mentre alla base si assiepano i capi delle sette tribù magiare arrivate mille anni prima. Nel 1928 lo scultore Zala terminò le raffigurazioni equestri dei sette capi tribù magiari, a cui venne aggiunto un monumento all'eroismo degli ungheresi durante la guerra, una sorta di grande lastra tombale con incise le date 1914-1918 e la frase «Dedicato ai millenari confini nazionali», sconvolti, com'è noto, nel 1920. La piazza al fondo del viale Andrásy ricevette il nome di piazza degli Eroi nel 1932.

Il monumento, dedicato alla storia della nazione, ma terminato postumo, quando ormai la nazione era stata sembrata fra i Paesi vicini, ridotta a un terzo, era al tempo stesso palcoscenico della massima modernità: è canonica la foto in cui, a fianco dei colonnati, emergono i vagoni della metropolitana elettrica. In occasione dell'esposizione del 1896 si era discusso come consentire l'accesso al parco dal centro città e si era scartata l'idea della tranvia per non rovinare l'estetica del viale Radiale. Realizzata dalla Siemens & Halske in

forme funzionali, trasporta i visitatori dalla biglietteria centrale in piazza Vörösmarty, vicino al Danubio, sino all'esposizione, a circa 3 chilometri di distanza, divenendo poi il principale mezzo d'accesso al parco pubblico [Cornaglia 2012], dove nel 1913 vengono realizzati i grandi bagni termali Szchenyi, ulteriore elemento dell'offerta per la ricreazione e il tempo libero nel Városliget [Branzic, Demeter 2007, 298-309]. Anche lo zoo aumenta la sua capacità attrattiva, nel completo ridisegno – tra 1907 e 1912, in forma di villaggio transilvano –, a cui si uniscono alcuni padiglioni esotici in ragione degli animali ospitati, su progetti di Károly Kós e Kornél Neuschloss [Fabó, Gall 2013, 71-134]. Il secondo conflitto mondiale arrecherà gravi danni ai padiglioni del parco eredità delle esposizioni del 1885 e del 1896, creando l'occasione per demolizioni o riduzioni ai minimi termini. Il Városliget giunge al nuovo millennio depauperato di molte sue architetture, privo della grande fontana e del giardino fiorito presenti davanti all'Iparcsarnok, gravido di asfalto, solcato da traffico veicolare e da mezzi pubblici, caratterizzato da arredi spartano-socialisti e sicuramente privo di grandi attrattive, al di là del Vajdahunyad.

### 3. Liget Budapest Project 2013: il parco dei musei come vetrina dell'Ungheria

La rigenerazione del parco si colloca nel quadro di una precisa politica nazionale che – nel generale ripensamento di simboli – punta a fare del Városliget un emblema culturale dell'Ungheria. Il processo parte nel 2011. In quell'anno viene lanciata una proposta tesa a trasformare tutta la zona tra il castello di Buda e la piazza degli Eroi in un 'asse culturale', lungo la direttrice del viale Andrassy, inserito nella World Heritage List sin dal 2002, ridimensionato l'anno seguente nell'idea di creare un Quartiere dei Musei riunificando le collezioni della Galleria Nazionale e del Museo di Belle Arti nell'area del Városliget. Finalmente, nel 2013, si dà corpo a un progetto governativo (*Liget Budapest Project*) che prevede la realizzazione nel parco delle nuove sedi di molte istituzioni esistenti fino a quel momento in varie parti della città («This is Europe's largest and most ambitious cultural development»): Galleria Nazionale, Museo di etnografia, Museo della musica ungherese, Museo della fotografia ungherese. Il progetto va inquadrato in un generale ridisegno del volto della capitale. La gran parte delle piazze di Budapest e delle maggiori arterie è stata riprogettata con grande attenzione allo spazio pubblico e alla modernità delle scelte architettoniche, per nulla mimetiche. Più recentemente ha preso invece avvio una revisione delle perentorie scelte [Kollányi 1990; *A Budavári* 2001] operate durante il socialismo nel quartiere del castello, nel tentativo di annullare l'acropoli del potere creata in epoca asburgica e confermata tra le due guerre dal reggente Miklós Horthy in una «versione neobarocca del fascismo» [Márai 2018, 43]. Al centro di un ridisegno *à rebours* della geografia del potere e dei suoi simboli si collocano ricostruzioni *ex-novo*, come quella del Maneggio Reale, e un nuovo destino per il Palazzo stesso, liberato dalla Galleria Nazionale portata al Városliget.

Avendo alle spalle questo contesto, il progetto di rigenerazione del Városliget passa attraverso i capisaldi museali, in gran parte realizzati, e il recupero dell'impianto verde. Nel 2015 i musei della fotografia e dell'architettura decadono [Székely 2019], ma progressivamente prendono corpo il restauro del Museo di Belle Arti (Mányi Studio), terminato nel 2018, premiato da Europa Nostra, il restauro di un padiglione ereditato dall'Expo del 1885, progettato da Ferenc Pfaff, trasformato in centro sulla storia del Városliget e inaugurato nel 2019 (Archikon Kft), la costruzione del Museo di etnografia (Napur Architect) e di quello della musica ungherese (Sou Fujimoto, M-Teampannon), quasi completata. Questi ultimi due edifici hanno vinto premi nell'ambito dell'International Property Awards.



5: Veduta generale del Városliget secondo il progetto di trasformazione. In alto a destra la nuova Galleria Nazionale. Liget Budapest Project, <https://ligetbudapest.hu/en/about-the-project>.

La ricostruzione del Museo dei trasporti come Museo dell'Innovazione (Studio di Architettura Mérték) che riproponeva l'architettura di Ferenc Pfaff ridotta ai minimi termini dalla guerra e dalle seguenti demolizioni è stata bloccata, così come è stata fermata la costruzione del cuore del sistema, la nuova Galleria Nazionale (Sanaa, Bánáti + Hartvig). Il tutto è finito in un braccio di ferro tra governo nazionale e governo della capitale, di segno opposto. Il progetto del nuovo Városliget, visto dai promotori come un nuovo specchio della nazione – capace di attirare turisti grazie all'offerta museale intrecciata a quella dello zoo ampliato con il Pannon Park e del parco rinnovato –, è invece osteggiato da molte componenti politiche e sociali per il peso dato alle costruzioni in un'area verde. Il blocco alla costruzione della nuova Galleria Nazionale è stato sancito dal Consiglio Municipale di Budapest il 5 novembre 2019, nel tentativo di spostare il museo in un'area meno sensibile, come documenta *The Architect's Newspaper* [Stone 2019]. I cosiddetti 'Difensori del parco' nel 2018 hanno celebrato i due anni di permanenza, con tende, nel parco stesso. La battaglia politica emerge nel sito del progetto, che documenta petizioni nazionali con 50.000 firme per appoggiare il completamento del piano.

Occorre dire che l'area dove dovrebbe essere realizzato il museo era occupata fino al 2017 dal Petőfi Csarnok, grande costruzione utilizzata per raduni e concerti, già sito dell'Iparcsarnok demolito dopo la Seconda guerra mondiale. Il nuovo Museo della Musica ungherese è stato realizzato in luogo degli uffici della Hung Expo. Il Museo di Etnografia, in gran parte sotterraneo, si colloca in luogo di un grande parcheggio a raso che nel dopoguerra era stato realizzato come piazza di parata obliterando una parte del parco e, in particolare, un tratto del *circus* di Nebbien. In generale, il parco richiederebbe di ritornare a una fase di maggiore presenza del verde, mentre gli interventi progettati confermano errori compiuti nei decenni passati invece di risolverli. Il sito ufficiale del progetto certifica comunque che l'intervento globale di rigenerazione del parco porterà dal 60% al 65% le aree verdi. È in corso la riduzione della sezione asfaltata di alcuni viali, è stata creata una grande



area giochi e un roseto di fronte al padiglione di Ferenc Pfaff del 1885 (Garten Studio). Allo stato attuale sono state reintrodotte 124 nuove piante, nel 2016 è stato lanciato un programma di manutenzione e cura, con relativo protocollo, per i 7000 alberi presenti.

## Conclusioni

Al di là del risarcimento dell'apparato vegetale, il cuore del progetto, come è evidente, è la rivitalizzazione dell'area attraverso il sistema delle istituzioni espositive, creando una sorta di Parco dei Musei capace di attrarre come la Museuminsel di Berlino, o il MuseumsQuartier di Vienna: l'esito di questo processo dipende dall'evoluzione dei rapporti di forza tra Budapest e governo nazionale, impegnato a «Costruire un'identità politica», come afferma László Baán, commissario ministeriale per gli investimenti (*Építészfórum*, 14.02.2020). Le vicende del Városliget mostrano come da sempre il luogo – essendo il principale parco della capitale – sia stato palestra per esibire un'idea di nazione e di sviluppo: da *Volkspark* con pantheon nazionale a sede effimera e permanente delle celebrazioni del popolo magiaro e della sua storia, fino a divenire oggi un terreno in cui le politiche culturali incarnano una precisa idea di questa storia e di come riproporla. Per molti versi sono vicende parallele e affini a quelle degli altri Paesi europei citate in apertura, o addirittura d'avanguardia (il carattere del tutto pubblico della nascita del parco). Per altri versi, invece, l'intreccio tra politiche di rigenerazione del parco e riproposizione di un nuovo ruolo centrale del Quartiere del Castello e del Palazzo Reale di Buda caratterizza in modo specifico il caso ungherese, inserendolo nel contesto di recupero di radici e fasi storiche pregresse tipico dei paesi dell'Europa postsocialista.

## Bibliografia

- A *Budavári Királyi Palota évszázadai* (2001). Atti del convegno, Budapest, 2000, numero monografico di «Tanulmányok Budapest Múltjából», XXIX.
- ALBERT, S.D. (2006). *National Designs in an Imperial Capital*, in *Idée nationale et architecture en Europe 1860-1919. Finlande, Hongrie, Roumanie, Catalogne*, a cura di J. Andrieux, F. Chevallier, A. Kervanto Nevanlinna, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 149-159.
- BASSIGNANA, P. (2006). *Torino effimera. Due secoli di grandi eventi*, Torino, Edizioni del Capricorno.
- CORNAGLIA, P. (2012). *A Budapest földalatti lejárati pavilonjai*, in *Opus Mixtum, Centrart Egyesület évkönyve 2012 (Opus Mixtum I. Yearbook of CentrArt Association)*, a cura di M. Székely, Budapest, Centrart, pp. 26-33.
- CORNAGLIA, P. (2013). *Budapest. Architettura, città e giardini tra XIX e XX secolo*, Torino, Celid.
- CORNAGLIA, P. (2015). *Francia étterem: the French Restaurant by Kármán & Ullmann as a Viennese Gartengebäude in the Hungarian Millennium Exposition of 1896*, in *Ephemeral Architecture in Central-Eastern Europe in the 19th and 20th Centuries*, a cura di M. Székely, Paris, L'Harmattan, pp. 75-90.
- CSEPELY KNORR, L. (2016). *Barren Places to Public Spaces. A History of Public Park Design in Budapest 1867-1914*, Budapest, Budapest City Archives.
- FABÓ, B., GALL, A. (2013). *I came from the East to a City of Great Palaces. Károly Kó. The Early Years 1907-1914*, Budapest, Budapest Főváros Levéltára.
- GÁBOR, E. (2010). *Az Andrássy út körül*, Budapest, Osiris.
- GERLE, J. (2000). *Budapest 1890-1914. Développement de l'urbanisme à Budapest*, in *L'idée de la grande ville. L'architecture moderne d'Europe centrale, 1890-1937*, a cura di E. Blau, M. Platzer, München-London-New York, Prestel, pp. 107-116.
- GOMBOS, Z. (1974). *Régi kertek Pesten és Budán*, Budapest, Natura.
- HALL, T. (1997). *Planning Europe's Capital Cities*, London, E & FN Spon.
- HEISZLER, V. (1996). *Des symboles dans la ville*, in *Vienne Budapest 1867-1918. Deux ages d'or, deux visions, un Empire*, a cura di D. Hornig, E. Kiss, Paris, Éditions Autrement, pp. 108-132.
- HIDVÉGI, V. (1997). *Die verschönerungscommission der stadt Pesth*, in *József Nádor (1776-1847) Pest-Budán*, catalogo della mostra, Budapest Történeti Múzeum, Budapest, pp. 108-110.
- HIRSCHFELD, C.C.C., (1779-1785). *Théorie de l'Art des Jardins*, Leipzig, Weidmann et Reich.
- HIRSCHFELD, C.C.C. (1779-1785). *Theorie der Gartenkunst*, Leipzig, Weidmann und Reich.

PAOLO CORNAGLIA

- HLATKY, K.K. (2001). *Budapesti zöldkalauz*, Budapest, Magyar Almanach.
- JÁMBOR, I. (2018). *Nebbien Városligete. A Világ első népkertje Pesten*, Budapest, TERC.
- KOLLÁNYI, B. (1990). *Az újjáépült Budavári Palota*, Budapest, Muszaky Könyvkiadó.
- Torino 1902. *Le Arti Decorative Internazionali del Nuovo Secolo* (1994), catalogo della mostra (Torino 1994), a cura di R. Bossaglia, E. Godoli, M. Rosci, Milano, Fabbri Editori.
- LEWICKI, J. (2005). *Między tradycją a nowoczesnością. Architektura Lwowa lat 1893-1918*, Warszawa, Towarzystwo Opieki nad Zabytkami.
- MÁRAI, S. (2018). *Volevo tacere*, Milano, Adelphi.
- NEBBIEN, H. (1981). *Ungarns Folks-garten der königlichen frey-stadt Pesth* (1816), a cura di D. Nehring, München, Veröffentlichungen des Finnish-Ugrischen Seminars an der Universität München, Reihe C, Bd. 11.
- NEHRING, D. (1985). *The landscape architect Christian Heinrich Nebbien and his design for the Municipal Park in Budapest*, in «Journal of Garden History», vol. 5, n. 3, pp. 261-279.
- NEMES, R. (2010). *Budapest*, in *Capital Cities in the Aftermath of Empires. Planning in Central and Southeastern Europe*, a cura di E. Gunzburger Makas e T. Damlianic Conley, London-New York, Routledge.
- ORDASI, Z. (2008). *Budapest: progresso urbano a passi accelerati*, in «Storia urbana», XXXI, nn. 120-121, pp. 53-80.
- PREISICH, G. (2004). *Budapest városépítésének története*, Budapest, TERC.
- Schickedanz Albert (1846-1915). *Millenial Monuments for the Past and the Future* (1996), a cura di E. Gábor e M. Verő, catalogo della mostra, Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.
- SIKLÓSSY, L. (1931). *A Fővárosi Közmunkák Tanácsa Története, Hogyan épült Budapest? 1870-1930*, Budapest, Fővárosi Közmunkák Tanácsa.
- SISA, J. (1994). *Skalnitzky Antal*, Budapest, Akadémiai Kiadó.
- STONE, L. (2019). *Budapest's mayor halts construction of SANAA-designed New National Gallery*, in «The Architect's Newspaper», 5.12.2019.
- SZÉKELY, J. (2019). *Fences and defences: matters of security in City Park Budapest*, in *Securing Urban Heritage. Agents, Access, and Securization*, a cura di H. Oevermann e E. Gantner, New York, Routledge.
- THALY, T. (1958). *A 200 éves Városliget*, Budapest, Gondolat.
- The Architecture of Historic Hungary* (1998), a cura di D. Wiebenson & J. Sisa, Cambridge-London, The Mit Press.

### Sitografia

*Budapest, including the Banks of the Danube, the Buda Castle Quarter and Andrassy Avenue*

<https://whc.unesco.org/en/list/400/> (giugno 2020)

*Liget Budapest Project*

<https://ligetbudapest.hu/en/about-the-project> (giugno 2020)

*Nem támogatja a főváros az újabb építkezéseket a Városligetben*, 5.11.2019

<https://epiteszforum.hu/nem-emelhetnek-uj-epuleteket-a-varosligetbe> (giugno 2020)

*Baán László: „Elképzeltetlen, hogy a világörökségi védelem megállítsa az időt egy nagyvárosban”*, 02.08.2019

<https://epiteszforum.hu/baan-laszlo-elkepzeltetlen-hogy-a-vilagoroksegi-vedelem-megallitsa-az-idot-egy-nagyvarosban> (giugno 2020)

*„...a Galéria megépülése alapvető fontosságú” - Baán László a Liget Budapest aktuális helyzetéről*, 14.02.2020

<https://epiteszforum.hu/a-galeria-megepulese-alapveto-fontossagu--baan-laszlo-a-liget-budapest-aktualis-helyzeterol> (giugno 2020)

<https://archpaper.com/2019/12/budapest-mayor-halts-construction-new-national-gallery/> (edizione online).

### Fonti archivistiche

Budapest, Történeti Múzeum, Kiscelli Gyűjtemény, E.T.66.165.

Torino, Archivio di Stato, Corte, Carte topografiche segrete, Pesth D9 nero.

**«A Greene Country Towne». Giardini e parchi a Philadelphia, dalla griglia ideale di William Penn alla riqualificazione del waterfront**

*«A Greene Country Towne». Gardens and Parks in Philadelphia, from Penn's Ideal Grid to the Waterfront Renovation*

**ROSA SESSA**

Università di Napoli Federico II

**Abstract**

*Sin dalle sue prime descrizioni, la natura del Nuovo Mondo è considerata come un elemento di ricchezza, così come una presenza minacciosa. Ai primi coloni inglesi non restò che sottomettere gli elementi naturali alle loro necessità, 'addomesticando' la natura nella costruzione delle città di fondazione, come nel caso della griglia ideale progettata per Philadelphia da William Penn.*

*Il contributo investiga la storia di Philadelphia interrogando i suoi spazi verdi più emblematici al fine di una rilettura originale della città.*

*Since its very first descriptions, the nature of the New World has always been considered as a source of richness, as well as a menacing presence. To the first English settlers, all that remained to do was to subject the natural elements to their needs, 'taming' nature in the foundation of the new cities, as in the case of the ideal grid designed for Philadelphia by William Penn.*

*My paper investigates the history of Philadelphia, questioning its most emblematic green spaces, for a new and original reading of the city.*

**Keywords**

Philadelphia, progettazione urbana, parchi urbani.

*Philadelphia, urban planning, urban parks.*

**Introduzione**

Il rapporto dei colonizzatori europei con la natura del continente americano è problematico fin dal principio. Già le prime narrazioni che la storia ci consegna rivelano la meraviglia mista a curiosità e terrore provati dei primi esploratori del *Mundus Novus*, così come viene felicemente denominato da Amerigo Vespucci (1454-1512) nelle sue lettere destinate a Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici (1463-1503). Come altri navigatori dopo di lui, il fiorentino descrive nel suo epistolario l'attrazione per l'abbondanza di frutti, per una fauna mai vista prima e per le curiose usanze delle popolazioni locali e, nello stesso tempo, documenta la consapevolezza del pericolo costante, sia del lungo viaggio per mare che dell'esplorazione di un territorio ignoto.

Nelle lettere che raccontano del suo terzo viaggio condotto tra il 1501 e il 1502 lungo le coste meridionali del nuovo continente, Vespucci descrive così il paesaggio naturale che osserva:

«Questa terra è molto amena; e piena d'infinite alberi verdi, e delle piante, e molti grandi, e mai non perdono foglia, e tutti anno odori soavissimi, e aromatici, e producono infinite frutte, e molti di esse buone al gusto e salutifere al Corpo e campi producono molta erba, e fiori, e radici molto soavi, e buone, che qualche volta mi meravigliavano de' soavi odore dell'erbe, e

ROSA SESSA

dei fiori, e del sapore d'esse frutte, e radici, tanto che infra me pensavo, esser presso al Paradiso terrestre» [Vespucci 1503, in de Varnhagen 1865, 83-84].

La descrizione accurata delle caratteristiche naturali di questa nuova terra – che è, e Vespucci lo ripete spesso, «amena, et temperata, et sana» [ivi, 85] – è utile non solo a informare il lettore delle incredibili scoperte transoceaniche, ma certamente serve anche a convincere i possibili finanziatori delle successive missioni di esplorazione del toscano.

Così, una prima narrazione – da una parte già mitologica e dall'altra certamente strumentale – della natura del nuovo continente comincia già dall'inizio del Cinquecento: si sottolineano le caratteristiche più favorevoli delle nuove terre, si allude a possibili scoperte di ulteriori ricchezze e materie preziose e, solo se occorre, si citano le difficoltà dell'impresa.

Al volgere del nuovo secolo, con l'intensificarsi delle imprese coloniali, la rappresentazione funzionale della natura americana pervade anche i campi della cartografia e dell'iconografia. Le mappe commissionate alla fine del diciassettesimo secolo da William Penn per attrarre nuovi abitanti nella colonia transoceanica da lui fondata sono tra gli esempi più chiari e interessanti di questo fenomeno.

### 1. La città ideale

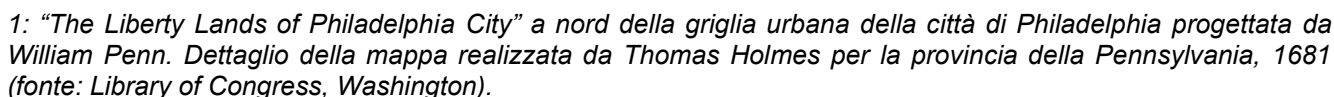
La figura dell'inglese William Penn (1644-1718), fondatore della colonia transoceanica della Pennsylvania e della sua città principale, è ben presente nella memoria storica di Philadelphia: ancora oggi la sua statua, posta a 167 metri di altezza sul punto più alto dell'edificio della City Hall, domina lo skyline cittadino e risulta ben visibile da diverse aree del centro urbano. Ma l'influenza di Penn sul carattere odierno della città non si limita alla sola presenza – seppur sensazionale – del suo monumento.

Quando nel 1680 re Carlo II concede al suddito un'ampia provincia americana lungo le coste settentrionali dell'oceano Atlantico – saldando in questo modo un vecchio debito contratto con suo padre, l'ammiraglio Sir William Penn (1621-1670) – il giovane Penn comprende di trovarsi di fronte alla possibilità di costruire ex novo una società ideale fondata sui valori che a lui – teologo e controverso personaggio politico – più stanno a cuore: l'uguaglianza tra gli uomini e la tolleranza religiosa. In questo suo progetto coloniale, ispirato alla visione religiosa dei Quaccheri e per questo considerato da Penn un vero e proprio «holy experiment» [Dunn, Dunn 1986; Murphy, Smolenski 2018], il rapporto con la natura assume un ruolo decisivo, sia funzionale che metaforico.

Il richiamo allegorico alla natura del luogo è già evidente nel nome prescelto per la sua impresa: riprendendo la denominazione 'Penn's Wood' già data dal sovrano per onorare l'amico scomparso, con il nome 'Pennsylvania' (letteralmente: 'la foresta di Penn') il giovane inglese celebra nello stesso tempo le sue ambizioni personali così come le ricchezze naturali del territorio coloniale.

La prima mappa che William Penn commissiona nel 1681 al cartografo inglese e attivista quacchero Thomas Holmes (1624-1695) serve a far circolare in Inghilterra un'immagine chiara e immediata di prosperità e bellezza della neonata provincia d'oltreoceano [Hough 1896]. Holmes abilmente esalta nel disegno della sua carta la natura dei luoghi, indicando con attenzione botanica le diverse essenze arboree più frequenti sul territorio. La riproduzione precisa di dieci alberi presentati in prospetto – organizzati però secondo una composizione che denuncia il carattere solo simbolico di questa rappresentazione – informa l'osservatore della presenza di 'an oake tree', 'a walnut tree', 'a chestnut tree', 'a cedar tree', e così via, tutte piante che saranno poi in effetti ricordate nella toponomastica cittadina: le strade est-ovest assumeranno infatti il nome di alberi, mentre quelle nord-sud seguiranno un semplice ordine numerico.

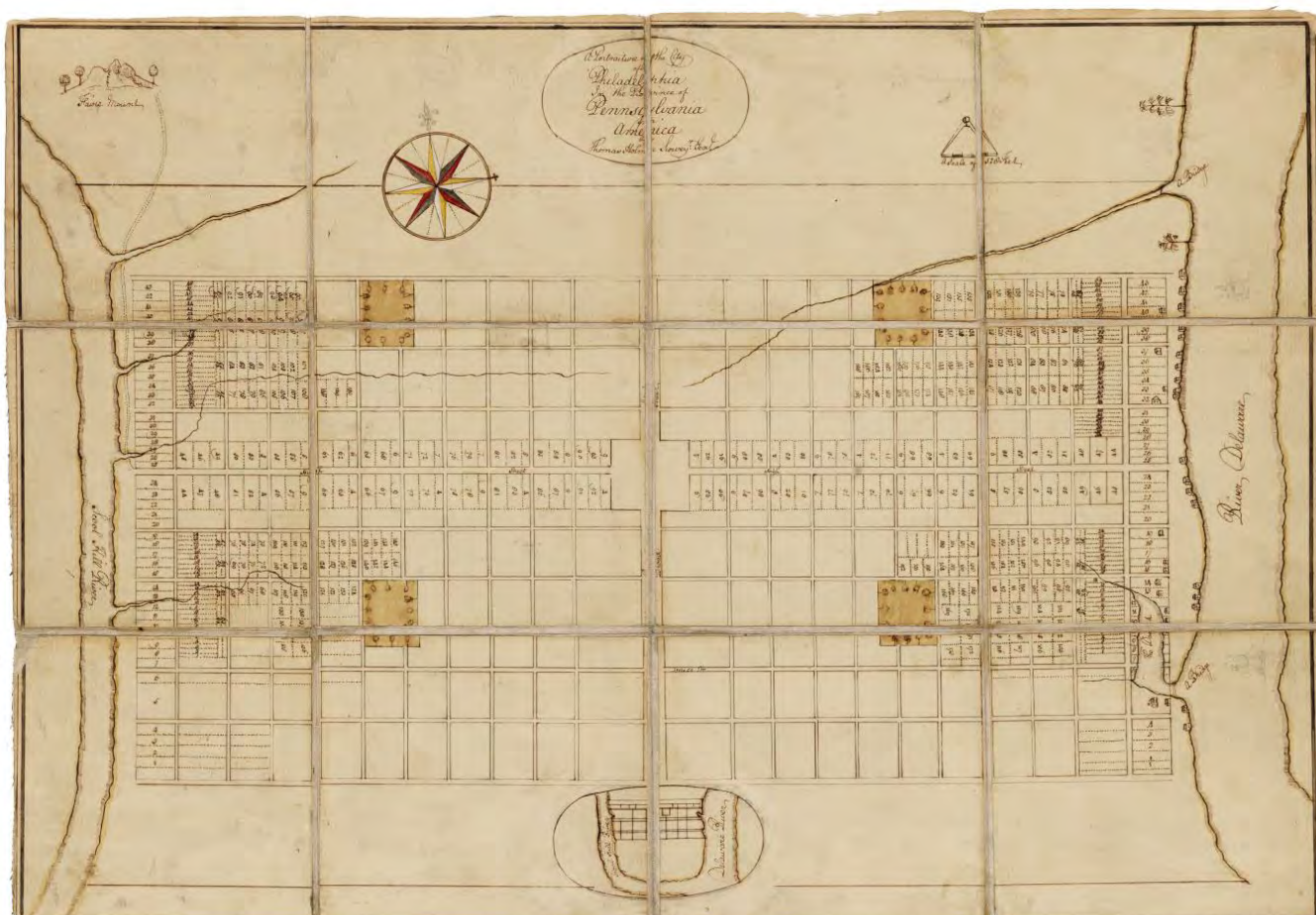




Un'ampia porzione di territorio a nord-ovest della città è lasciata completamente libera e indicata come 'The Liberty Lands of Philadelphia City': quest'area, di dimensioni circa dieci volte maggiori della porzione di suolo destinato all'impianto urbano, è rappresentata nella mappa come ricoperta di boschi (ritroviamo ripetuto il simbolo della chioma verde di un albero, questa volta però privo di specificazione arborea). Molta attenzione è ancora rivolta al disegno dei fiumi – fondamentali non solo per l'approvvigionamento di acqua potabile, ma anche come vie di comunicazione per i traffici commerciali – mentre per la prima volta compare fuori città un'altura segnata come 'Fairmount'.



ROSA SESSA



2. "A Portraiture of the City of Philadelphia in the Province of Pennsylvania in America by Thomas Holmes Survey Gen", 1682-1683 (fonte: Historical Society of Pennsylvania, Philadelphia).

Sempre del 1682 – anno in cui Penn si trasferisce in America – è la pianta che mostra compiutamente il piano urbano di Philadelphia (fig. 2), ricordato dalla storiografia come il primo consapevole progetto di città di fondazione delle colonie inglesi, precursore e ispiratore dei successivi piani di *urban planning* statunitensi [Fries 1977, 13; Braddock, Turner Igoe 2016].

L'ordinata griglia urbana su cui viene organizzata la 'city of brotherly love' (un'altra delle efficaci definizioni del suo fondatore) è nota per rappresentare la concretizzazione della visione utopica di William Penn: tracciando un chiaro parallelo tra il preciso ordine del sistema urbano e la libertà e la concordia di cui godranno i cittadini, la scacchiera si organizza su ampie strade rettilinee che delimitano isolati quadrangolari, suddivisi a loro volta in lotti rettangolari singoli dalle dimensioni equivalenti, andando a realizzare anche in pianta quella «base democratica» su cui si va costruendo la vita e l'identità della città [Norberg-Schulz 1988, 75].

Le due strade principali – Broad Street e High Street – si incontrano nel centro geometrico di questa scacchiera, cuore della città destinato allo spazio pubblico più importante, l'area cioè su cui sorgerà l'edificio e la piazza municipale, simboli necessariamente laici per unire una comunità variegata che accoglie fin dalle sue origini dissidenti politici e religiosi provenienti non solo dall'Inghilterra, ma anche dal resto d'Europa.

La griglia, pragmaticamente scelta da Penn e Holmes per la sua capacità di estendersi e adattarsi alle future espansioni della città, rappresenta una tensione verso l'infinito, sia temporale che spaziale: i grandi assi viari, non conclusi da mura o monumenti, entrano in relazione diretta con il contesto naturale circostante diventando essi stessi «manifestazione fisica del mondo aperto» [ivi, 77].

Nonostante questo rapporto diretto con la natura americana, e forse per venire incontro alle inquietudini che gli ampi spazi incontaminati e ignoti ancora suscitavano nei nuovi coloni, Penn e Holmes decidono di 'addomesticare' l'elemento naturale inglobandolo nel disegno urbano di Philadelphia. Sono così previsti nella griglia quattro ampi giardini quadrangolari a servizio di tutti i cittadini, posti in posizione simmetrica ed equidistante rispetto alla piazza municipale: nelle intenzioni di Penn questi spazi verdi dovevano creare momenti di intrattenimento all'aperto per la comunità e, nello stesso tempo, grazie alla vicinanza con i due fiumi, fornire la protezione al fuoco necessaria per una grande città [Milroy 2006]. Non è difficile indovinare che con Philadelphia Penn stia ricreando una città capace di resistere alle epidemie e agli incendi di cui è stato testimone a Londra, sua città d'origine, nei decenni precedenti [Beatty 1940]. I quattro giardini della griglia urbana – insieme ai più piccoli cortili, orti e patii che Holmes disegna all'interno di ogni singolo lotto – contribuiscono in modo determinante alla volontà di Penn di realizzare oltreoceano una città giardino ideale in cui il rapporto con la natura e i suoi elementi diventi metafora dell'alta qualità della vita e delle libertà personali di cui gode ogni abitante.

Sebbene studi recenti abbiano messo in luce il fallimento parziale del piano del fondatore (è probabile che i quattro spazi aperti non fossero in realtà mai usati come giardini, e che anzi venissero persino sfruttati come discariche cittadine) [Milroy 2016], è indubbio che la mappa di Philadelphia, caratterizzata dalla grande piazza centrale e dai quattro giardini quadrati, sarà d'ispirazione per i successivi progetti di parchi pubblici. La famosa frase di Penn in cui egli prevede una «greene country towne which will never be burnt, and always be wholesome» detterà quei valori urbani su cui si informeranno i piani cittadini non solo in Pennsylvania, ma su tutto il suolo americano.

## 2. La città romantica

È solo a partire dai primi anni dell'Ottocento che una nuova consapevolezza del rapporto tra città e natura – sia quella urbana, sia quella che si trova poco oltre i confini amministrativi – emerge come tratto identitario di Philadelphia e diventa un serio argomento di discussione politica e di pianificazione territoriale [Schuyler 1986; Armstrong 2012]. Molto si deve al mutamento nella sensibilità culturale dell'epoca: nonostante l'indipendenza politica degli Stati Uniti ottenuta dalla madrepatria nel 1776, le rappresentazioni della città di Philadelphia risultano ancora fortemente caratterizzate dal gusto romantico e pittoresco tipico della cultura inglese coeva.

A partire dai primi anni del diciannovesimo secolo diverse incisioni rappresentanti viste e monumenti della città di Philadelphia – che assume il ruolo di prima capitale americana dal 1781 al 1800 – cominciano a circolare sia all'interno che fuori dai confini nazionali. Tra le pubblicazioni, la più nota e diffusa è certamente *Views in Philadelphia and Its Vicinity*, realizzata dall'incisore Chephas Childs a Walnut Street nel 1827. Tra le pagine del volume ampio spazio è dedicato agli ultimi monumentali edifici pubblici costruiti in città, come ad esempio i progetti dell'architetto George Strickland (1797-1851) per la Bank of Pennsylvania, la Girard's Bank o la Pennsylvania Academy of Fine Arts, tutti edifici completati in quello stile neo-greco così in voga in quel momento negli Stati Uniti per le

ROSA SESSA



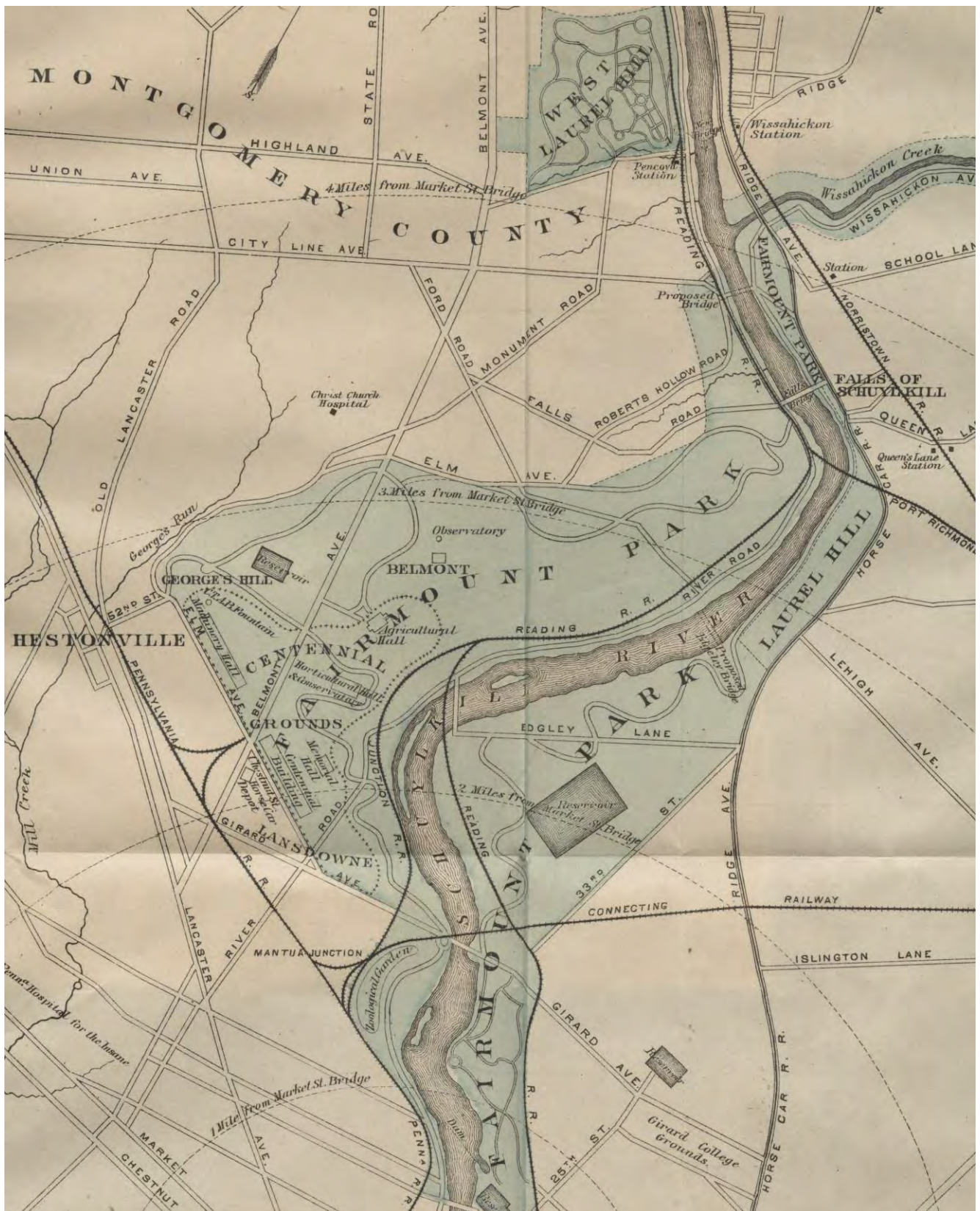
3. "Schuylkill Water Works" incisione di William Henry Bartlett pubblicata a Londra nel volume *American Scenery; or Land, Lake, and River: Illustrations of Transatlantic Nature* (1838).

opere cittadine più importanti. Il libro mostra alcune viste lungo i due fiumi, mentre elementi naturali come alberi o cespugli fungono spesso da drammatica cornice alle architetture riprodotte: questi elementi naturali sono spesso presenti come piante spoglie del loro fogliame o come magri e alti cipressi al fine di obliterare il meno possibile la vista dell'edificio protagonista dell'immagine.

Philadelphia è entusiasticamente presentata nel libro come «the successful fulfillment of the original design» e la sua pianta a scacchiera è descritta come «powerfully expressive of the prospective wisdom and benevolence of the human mind» [Childs 1827, 14]. Una narrazione certamente originale è dedicata alle caratteristiche naturali del paesaggio circostante: in particolare le sponde del fiume Schuylkill sono descritte come «picturesque beyond description» e caratterizzate da «usefulness and beauty» [ivi, 52-53].

Il rimando alla bellezza naturalistica e, nello stesso tempo, all'utilità del fiume cittadino saranno ampiamente documentate nelle rappresentazioni successive, come quelle diffuse dall'incisore inglese William Henry Bartlett [Willis 1838], in cui viene scenograficamente enfatizzato il perfetto equilibrio tra le caratteristiche naturali del sito e le opere d'ingegno ivi costruite, come gli avveniristici ponti o gli edifici neoclassici dei Water Works (1812-1815), la prima centrale idroelettrica della città di Philadelphia (fig. 3). Non a caso sarà proprio il corso dello Schuylkill a dettare le successive direzioni dell'espansione urbana di Philadelphia.





4: Dettaglio di "Rules and regulations, and description of West Laurel Hill Cemetery, Montgomery County, near Fairmount Park, Philadelphia", 1882 (fonte: archivio digitale della Library Company of Philadelphia).



ROSA SESSA



5: “City of Philadelphia: general plan of Fairmount Parkway”: progetto di Jacques Greber per Franklin Parkway, da Fairmount Park a Logan Square e City Hall, 1919 (fonte: archivio digitale della Free Library of Philadelphia).

Influenzata dal progetto per Central Park a New York e dalle idee sul paesaggio espresse dall'urbanista Frederick Law Olmsted (1822-1903) – per il quale i parchi urbani hanno lo scopo principale di «counteracting the evil of town life» [Olmsted 1870, 125] – a partire dalla metà dell'Ottocento la municipalità acquisterà ampi terreni lungo le sponde del fiume trasformandole in Fairmount Park, uno dei primi e maggiori esempi di parco urbano degli Stati Uniti (fig. 4) [Mc Clelland, Miller 2015; Lewis 2016].

### 3. La città beaux-arts

Le rive del fiume Schuylkill accolgono anche il primo vero momento di ribalta internazionale della città di Philadelphia. Nel 1876 viene infatti organizzata in città la Centennial International Exhibition, la prima esposizione universale ospitata sul territorio statunitense. L'area dell'esposizione – evento che celebra i cento anni dalla firma della Dichiarazione d'Indipendenza – ricade a West Philadelphia, lungo i confini occidentali di Fairmount Park [Keyser 1871]. In contrasto con il disegno pittoresco del parco, il progetto dell'area espositiva segue una composizione geometrica molto più vicina ai modelli di giardini e spazi aperti francesi e italiani. A fiera conclusa, l'area dell'esposizione viene poi inglobata nel sistema del verde di Fairmount Park [United States Centennial Commission 1876].

Proprio di 'park system' si parla nei documenti dell'epoca [Wright Crawford 1910]: l'area della Centennial Exhibition è infatti solo l'ultima addizione a Fairmount Park, nel cui perimetro ricadono già altri spazi monumentali della città, come il parco zoologico (il primo zoo degli Stati Uniti) e il cimitero di Laurel Hill, che ha l'aspetto di un elegante giardino all'inglese. Con l'espansione novecentesca della città sempre più cruciale sembra essere il ruolo del grande parco fluviale. Una serie di progetti commissionati dalla municipalità al volgere del nuovo secolo provano a raccordare l'area del parco con il centro cittadino, già auspicando «a great avenue» tra Fairmount Park e la City Hall «fully the equal of the boasted boulevards of foreign cities» [ivi, 77].

Ed è proprio a un architetto straniero, formato all'Ecole des Beaux-Arts parigina, che i *Philadelphians* si affideranno per realizzare l'asse viario più elegante della città: nel 1919 il francese Jacques Greber (1882-1962) consegna il progetto di Benjamin Franklin Parkway (fig. 5), un grandioso piano viario in grado di rivoluzionare non solo l'aspetto urbano del quadrante nord-ovest della città, ma anche la percezione monumentale e paesaggistica insieme dell'intera città di Philadelphia.

Il progetto, in stile accademico e perfettamente in linea con i dettami del City Beautiful Movement americano coevo, realizza un ampio boulevard che, con la sua diagonale, nello stesso tempo contraddice la griglia di Penn pur esaltandone la sua vocazione naturalistica.



L'asse corre infatti dall'ingresso meridionale di Fairmount Park fino al Municipio, realizzando un fondale prospettico che va dall'acropoli museale fino alla statua di William Penn. Lungo il suo sviluppo, Franklin Parkway crea una rotonda in asse con lo scalone del Museum of Art (fondato in occasione dell'Esposizione universale), un lungo asse alberato su cui si aprono musei, istituti culturali e altri edifici monumentali, fino ad attraversare e ravvivare Logan Square, uno dei giardini quadrati disegnati dalla mappa di William Penn.

L'asse verde di Greber unisce così il mito di fondazione alle esigenze moderne di Philadelphia e resta uno degli insuperati momenti di progettazione urbana della città.

## Conclusioni

Insieme ai progetti per New Haven (1638), Williamsburg (1699) e Savannah (1733), Philadelphia condivide i primi più noti tentativi di pianificazione urbana statunitense. Sebbene anche gli altri insediamenti coloniali adottino la pianta a scacchiera, è solo a Philadelphia che questa risulta intrinsecamente legata a principi paesaggistici e a tematiche ambientali che saranno poi consapevolmente affrontate solo in epoche successive [Barra Foundation 1982]. I particolari ideali religiosi e politici del fondatore William Penn rivolgono fin dal principio l'attenzione del disegno della città a favore del benessere fisico e spirituale dei cittadini, ed è solo grazie a questa visione più ampia che Philadelphia intreccia le sue direttrici di sviluppo a quelle degli spazi aperti, una tensione verso un equilibrio tra natura e costruito che ispira tutti i progetti per la città, dalla fine del diciassettesimo secolo fino ai primi decenni del Novecento. Dopo gli oscuri anni della crisi urbana americana, di cui Philadelphia è stata una delle vittime più note, dagli inizi del Duemila la città cerca con convinzione un'occasione di riscatto che parta, ancora una volta, dal ridisegno delle sue aree naturali. Il progetto già realizzato per il *waterfront* dello Schuylkill ha unito con successo due aree della città che testimoniavano ormai con le loro dinamiche non solo economiche una grave frattura urbana e sociale (da una parte, l'area universitaria di West Philadelphia, dall'altra un sempre più spopolato e degradato Center City). 'Philadelphia 2035. The Vision for Philadelphia's Growth and Development' – la più recente strategia urbana per Philadelphia, che regola anche gli sviluppi del futuro piano regolatore – ripensa all'area cittadina nella sua complessità e promette un nuovo equilibrio con la natura e con il paesaggio circostante. Significativamente, il titolo del piano riprende la parola 'vision' che rievoca la narrazione mitica e messianica insieme di William Penn: senza dubbio, c'è spazio ancora oggi per nuove interpretazioni della 'greene country towne'.

## Bibliografia

- A *Greene Country Towne. Philadelphia's Ecology in the Cultural Imagination* (2016), a cura di A. Braddock e L. Turner Igoe, University Park, The Pennsylvania State University Press.
- ARMSTRONG, R. (2012). *Green Space in the Gritty City: The Planning and Development of Philadelphia's Park System, 1854-1929*, tesi di dottorato, Lehigh University.
- BEATTY, E. (1940). *William Penn, Pragmatist*, in «Bulletin of Friends Historical Association», vol. 29, n. 2, pp. 107-116.
- CHILDS, C. G. (1827). *Views in Philadelphia and Its Vicinity*, Philadelphia, Childs Engraver.
- DE VARNHAGEN, F.A. (1865). *Amerigo Vespucci, son caractère, ses écrits ... sa vie et ses navigations*, Lima, Mercurio.
- FRIES, S. (1977). *The Urban Idea in Colonial America*, Philadelphia, Temple University Press.
- HOUGH, O. (1896). *Captain Thomas Holme, Surveyor-General of Pennsylvania and Provincial Councillor*, in «Pennsylvania Magazine of History and Biography», Vol. XX, n. 2, pp. 228-256.
- International Exhibition, Fairmount Park, Philadelphia (1876), a cura di United States Centennial Commission.
- KEYSER, C. (1871). *Fairmount Park, Sketches of Its Scenery, Waters, and History*, Philadelphia, Claxton, Remsen, and Haffelfinger.

ROSA SESSA

- LEWIS, M. (2016). *The First Design for Fairmount Park*, in «Pennsylvania Magazine of History and Biography», vol. CXXX, n. 3, pp. 283-297.
- MC CLELLAND, J.; MILLER, L. (2015). *City in a Park: A History of Philadelphia's Fairmount Park System*, Philadelphia, Temple University Press.
- MILROY, E. (2016). *The Grid and the River: Philadelphia's Green Places, 1682-1876*. University Park, The Pennsylvania State University Press.
- NORBERG-SCHULZ, C. (1988). *L'architettura del Nuovo Mondo. Tradizione e sviluppo dell'architettura americana*, Roma, Officina Edizioni.
- OLMSTED, F. L. (1870). *Public Parks and the Enlargement of Towns*, in *Writing about Architecture. Mastering the Language of Buildings and Cities*, a cura di A. Lange, New York, Princeton Architectural Press, pp. 121-133.
- Philadelphia: A 300-Year History* (1982), a cura di Barra Foundation, New York, Norton & Company.
- SCHUYLER, D. (1986). *The New Urban Landscape: The Redefinition of City Form in Nineteenth-Century America*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- WILLIS, N. (1838). *American Scenery, or Land, Lake, and River: Illustrations of Transatlantic Nature*, London, Virtue.
- The World of William Penn* (1986), a cura di R. Dunn, M. Maples Dunn, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- The Worlds of William Penn* (2018), a cura di A. Murphy, J. Smolenski, New Brunswick, Rutgers University Press.
- WRIGHT CRAWFORD, A. (1910). *City Planning and Philadelphia Parks*, in «The Annals of the American Academy of Political and Social Sciences», vol. 35, n. 2, pp. 71-80.

#### Sitografia

- MANN, E. (2016). *Story of cities #7: Philadelphia grid marks birth of America's urban dream*: <https://www.theguardian.com/cities/2016/mar/22/story-of-cities-7-philadelphia-grid-pennsylvania-william-penn-america-urban-dream> (aprile 2020)
- SAFFRON, I. *Green Country Town*: <https://philadelphiaencyclopedia.org/archive/green-country-town/> (maggio 2020)

## *Il verde urbano: un'inattesa presenza nella Matera del secondo Novecento\** *Urban Greenery: an unexpected presence in Matera in the mid-twentieth century*

**ORNELLA CIRILLO\*, MASSIMO VISONE\*\***

\*Università della Campania Luigi Vanvitelli

\*\*Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*Il verde urbano è sempre stato parte integrante del dialogo tra spazi aperti e costruito e l'arte dei giardini è stata la disciplina che ha offerto soluzioni ambientali per la valutazione degli esiti futuri. Il contributo intende raccontare la storia di questa esperienza nell'articolazione dei progetti insediativi che, negli anni cinquanta del Novecento, hanno visto la luce a Matera, per risanare quella che rappresentava la più impellente "vergogna nazionale": dai laboratori professionali, animatisi per rispondere alle istanze di progetto, alle risposte, variamente disattese, della città contemporanea.*

*Urban greenery has always been an integral part of the dialogue between open spaces and buildings, and landscaping was the discipline that offered environmental solutions for the evaluation of future outcomes. This contribution aims to tell the story of this experience in the articulation of the settlement designs that, during the 1950s, were made in Matera, to heal what represented the most urgent national shame: by professional laboratories, then animated for responding to project requests, to the responses, variously disregarded, of the contemporary city.*

### **Keywords**

Beni culturali, Storia dell'architettura contemporanea, Storia del paesaggio.

*Cultural heritage, History of contemporary architecture, Landscape history.*

### **Introduzione**

All'interno del progetto *Matera oltre i Sassi*, intrapreso nel 2019 dal Comitato per il patrimonio del XX secolo (ISC20C) di Icomos Italia [Lenza 2019a; Lenza 2019b] e poi dal Gruppo di ricerca *Paesaggi culturali contemporanei. Conoscenza, conservazione e sviluppo*, questo contributo presenta un primo studio sugli approcci al progetto del verde pubblico e privato nell'articolazione delle soluzioni insediative che hanno visto la luce a Matera. L'intento è quello di aprire una finestra sulla conoscenza di un tema specifico della storia dell'architettura contemporanea sfuggito alla fortuna critica sugli interventi eseguiti negli anni della rinascita dell'Italia repubblicana, maggiormente incentrata sull'analisi urbanistica e architettonica [Guadagno 1998, 104-117; Acito 2017, 177-209].

Nelle fonti, in particolare nei disegni conservati presso gli archivi pubblici o presso le raccolte documentali dei professionisti coinvolti in quest'impresa, il tema del verde nella città lucana non è affatto assente, anzi è parte integrante dell'immaginario sociale e architettonico ed è

---

\* Pur essendo il frutto di riflessioni condivise, il contributo è direttamente attribuibile a Massimo Visone per l'*Introduzione* e i paragrafi 1 e 2 e a Ornella Cirillo per il paragrafo 3 e le *Conclusioni*.

strumentale a consentire un dialogo organico tra lo spazio costruito e il paesaggio circostante, come ad esempio nella costruzione delle strade di vicinato, ma non solo.

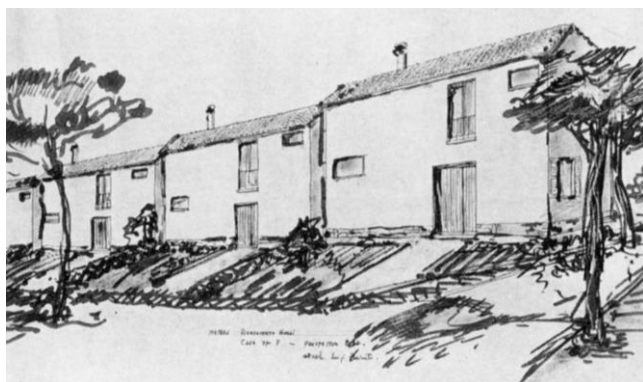
L'arte dei giardini offriva agli architetti la possibilità di riflettere su una serie di soluzioni in corso di definizione per gli spazi aperti, variamente declinate sul tema del paesaggio [De Falco 2019]. Quest'ambito di conoscenza tecnico-scientifica era legato al bagaglio culturale e alla formazione di quelle generazioni. "Edilizia cittadina e arte dei giardini" definiva inizialmente la disciplina che Marcello Piacentini si era impegnato a istituire dal 1921 sul modello dello *Stadtbau* e poi convertita in "Urbanistica" nel 1932, mentre le competenze sulla progettazione del verde acquisivano una propria autonomia, con una sensibilità verso il paesaggio piuttosto trasversale per quella classe di architetti. Alcuni dei professionisti coinvolti a Matera vagliano le coeve esperienze internazionali, ma le contestualizzano, affondando le radici del progetto nella memoria rurale collettiva, per sviluppare e valutare gli esiti futuri di una realtà che nell'immediato dopoguerra rappresentò la più impellente "vergogna nazionale", come l'aveva definita Palmiro Togliatti nel 1948. Il contributo indaga in maniera specifica e circoscritta quest'esperienza: dalle proposte dei gruppi, animatisi allora per rispondere alle istanze di concorso, alle risposte, variamente disattese, della città contemporanea. All'alba del terzo decennio del Duemila, si tratta di presentare un'analisi storico-critica doverosa per l'attività di tutela che tenga conto di tutto il complesso delle opere realizzate nell'approssimarsi dei settant'anni dalla sua realizzazione, condizione necessaria per il riconoscimento di interesse culturale da parte delle istituzioni ministeriali.

## **1. Una distrazione storiografica**

La prima narrazione dell'architettura contemporanea è stata sempre deputata agli apporti della cronaca sugli esiti dei concorsi e dei progetti. Essa è stata prevalentemente confinata nell'evidenza empirica delle novità con un'impostazione di tipo neopositivistico, dove l'analisi era spesso circoscritta all'aspetto descrittivo, compositivo e comparativo, o ideologico, con un messaggio segnato da una chiara militanza. I luoghi di questi saperi sono state le riviste [Mulazzani 1997], che hanno veicolato la fortuna di architetti ed eventi, e le monografie, che hanno celebrato la memoria dei maestri e dei movimenti artistici. A seguire, la riduzione in forma semplice della realtà storica e l'individuazione di codici stilistici comuni in opere, tendenze ed esperienze diverse sono stati a lungo gli obiettivi della manualistica, limitando interessi e curiosità emblematicamente nel perimetro del patrimonio costruito, a discapito di altri beni culturali.

La chiusura di alcuni cicli storici, teorici e politici e il naturale e progressivo ricambio generazionale hanno maturato altre linee di ricerca per l'architettura del Novecento [Olmo 2010; Olmo 2020], con applicazioni pratiche nella revisione critica dei *landmark* della modernità e con una propensione verso un indirizzo più inclusivo e meno sintetico, più interrogativo e meno dogmatico.

Nella fortuna critica sull'architettura dei giardini, la storia di quello pubblico e del verde urbano acquisisce una sua specificità abbastanza di recente. A partire dagli anni novanta del Novecento si avvia un processo di revisione che abbandona le letture critiche sull'arte dei giardini moderni [Fariello 1985, 203-210] e si costituisce un'autonoma pubblicistica di settore, determinando la consapevolezza di un diverso approccio scientifico [Migliorini 1990; Panzini 1993; Cerami 1996; Belfiore 2005]. In tal senso, la rinnovata prospettiva storica, la maggiore articolazione dei saperi e la maturazione storiografica consentono oggi di riconoscere nei progetti per la costruzione dei nuovi quartieri e delle borgate rurali nell'agro materano un'inedita attenzione al verde urbano, la cui analisi è stata elusa dagli studi.



1: Luigi Piccinato, quartiere Serra Venerdì, casa tipo F, 1953 (Archivio di Stato di Matera)



2: Quartiere Spine Bianche, schizzo di studio (Roma, Archivio dell'Ordine degli Architetti, fondo Lenci).

Questo aspetto, oramai generalmente storicizzato, attende di essere interpretato, raccontato e salvaguardato per la conservazione della sua identità storica nella comunità scientifica nazionale e di quella sociale alla scala locale. L'interesse scientifico sul tema trova un primo riscontro anche nella rinnovata attenzione da parte di alcune amministrazioni, ora più sensibili a valorizzare la memoria e l'identità collettiva, tanto del patrimonio costruito quanto del paesaggio e del giardino storico. La distrazione avvenuta nel secolo scorso deve indurre lo studioso a porsi alcune domande e mettere a servizio degli enti pubblici la propria conoscenza per valorizzare la complessità materiale e immateriale del patrimonio culturale del XX secolo.

È evidente che la sedimentazione di contributi sui maestri del moderno, sulla progettazione urbana, sulle opere singole e sull'approccio sociologico nei nuovi insediamenti a Matera – tutti aspetti prevalenti – abbia messo in ombra considerazioni sugli interventi paesaggistici.

Gli studi sull'esperienza materana sono stati spesso dominati dalla ricostruzione del percorso evolutivo del moderno: una ricerca impegnata nel ripercorrere il rinnovamento e la reazione al razionalismo italiano nel dopoguerra, in cui «la rigorosa semplicità e l'asciutta parsimonia delle architetture di Quaroni, Piccinato, De Carlo e Aymonino [...] rappresentavano un atto di fede nella possibilità di contribuire con l'architettura al progresso civile della nazione» [Dal Co 1997, 16]. Quello che è stato fatto emergere, oltre al rilievo di alcuni capisaldi – il piano urbanistico di Luigi Piccinato, la chiesa di Ludovico Quaroni a La Martella, i blocchi edilizi di Carlo Aymonino e Giancarlo De Carlo a Spine Bianche –, sono il ruolo dei protagonisti di quegli anni, la militanza nelle scelte linguistiche e la dimensione vernacolare nelle tipologie utilizzate [Sabatino 2013; Parmly Toxey 2011, 103-170], ma quanto ciò trovasse riscontro e coerenza anche nel disegno degli spazi aperti non è stato oggetto di indagine, per quanto quei giovani architetti fossero impegnati nella ricerca e nella sperimentazione per risemantizzare i valori del mestiere, da parte della scuola romana e di chi fece la storia de La Martella e degli altri borghi e quartieri realizzati o anche solo progettati negli anni cinquanta.

La pubblicistica coeva è presto divenuta documento per la storia e le storiografie [Matera 1959, 8-35], mentre la fortuna critica cresciuta nel tempo è oramai di difficile sintesi, ma «spesso si è riscontrato che le informazioni fornite dalle fonti bibliografiche sul patrimonio architettonico di un passato prossimo, nonostante i *reportages* fotografici forniti dalla stampa specializzata, sono scarse, non sufficienti a garantire scelte operative corrette» [Godoli 1999, 409]. Queste lacune – a cui hanno in parte sopperito le banche dati in *open access* – si sono trascinate nella narrazione della vicenda architettonica e urbanistica, senza dare giusto rilievo al progetto paesaggistico nell'impresa materana.



## **2. La pianificazione del paesaggio e l'arte dei giardini a Matera**

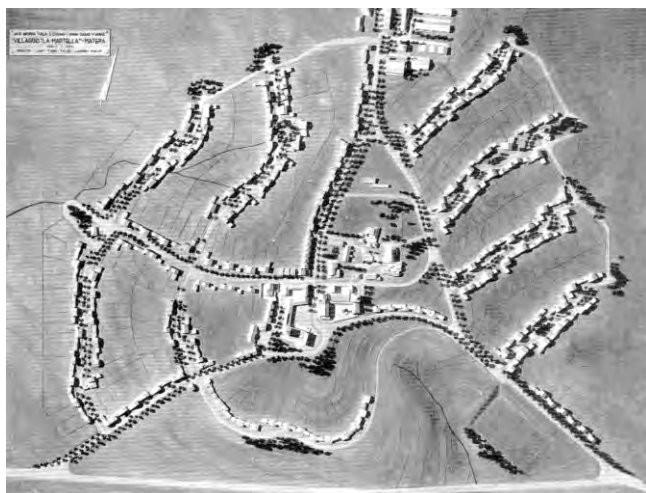
All'indomani della Seconda guerra mondiale, all'interno di un intenso programma di ricostruzione che coinvolge l'Europa intera, nel campo della pianificazione «il verde non è più una aggiunta alla città ma ne rappresenta la premessa; la pianificazione diviene pianificazione del paesaggio; gli urbanisti invadono il campo dei paesaggisti con la forza di un mandato collettivo di carattere generale: creare un nuovo tipo di città, e a loro volta vengono contaminati dal paesaggismo» [Migliorini 1990, 256].

Sulla base di tali premesse, dallo studio in corso, il progetto di paesaggio per la Matera moderna si manifesta con una certa intenzionalità e con una sua specifica *ratio*, restituendo un'inedita varietà tipologica e funzionale. Essa rivela una progettualità pensata nelle sue diverse peculiarità e distinta nelle modalità per borghi e quartieri per produrre risultati socialmente positivi nella relativa percezione estetica. La definizione degli spazi aperti partecipa di quelle nuove forme di organizzazione ambientale che, ad esempio, Giancarlo De Carlo ricercava sin dagli inizi degli anni cinquanta, come documenta lo stesso architetto in una sua relazione: «[ne]gli spazi esterni determinati dall'articolazione dei vari corpi [...] ben definiti [...] si svolge la vita di cortile e il gioco dei bambini» [Samassa 2001, 298n].

L'attenzione all'identità locale del paesaggio e al disegno del verde urbano a Matera assume un carattere prevalente rispetto alle macchie vegetali presenti nel coevo Tiburtino (1949-1954) realizzato dal gruppo diretto da Quaroni e Mario Ridolfi, di cui pure si denunciavano indirettamente le carenze alla sua conclusione [Cederna 1959]. A Napoli, invece, nei progetti curati da Aymonino per San Giovanni a Teduccio (1952-1956) e da Carlo Cocchia e altri per l'espansione a occidente fa una sua timida comparsa, prima che il vento della speculazione edilizia spazzasse per lungo tempo la speranza di accompagnare giardini agli interventi nelle case popolari [Stenti 1993, 36-41, 143-146; Pagano 2001, 256-257; De Falco 2017, 87-93].

A Matera Luigi Piccinato emerge come protagonista, non solo quale progettista del Piano regolatore (1953-1956), ma soprattutto come paesaggista. Questi, come è noto, vantava una sua specializzazione: dal 1924 al 1930 è assistente di Marcello Piacentini al corso di Edilizia cittadina e arte dei giardini della Regia Scuola di Architettura di Roma, nel 1931 è membro della Commissione giudicatrice del concorso bandito per la Mostra del giardino italiano, nel 1933 redige la voce «Giardino» per l'*Enciclopedia italiana*, nel 1937 assume l'incarico di Storia del giardino all'Università di Perugia ed è membro della Commissione per lo studio della sistemazione dei giardini dell'Esposizione Universale di Roma; infine, nei suoi scritti pone particolare attenzione al tema del verde [Mazza 2009; *Luigi Piccinato* 2015]. In particolare, nel 1943, l'architetto aveva scritto di «sistema del verde» e ne aveva riconosciuto la funzione connettiva e il ruolo predominante nella progettazione a scala urbana, come fece nel progetto del parco della Mostra d'Oltremare di Napoli insieme a Cocchia [Visone 2021]. Questo «deve essere disposto in maniera da permeare l'intero corpo edilizio [...] dunque [...] guida e sorregge il piano della città. Ne consegue che il sistema del verde è pregiudiziale sostanziale nella progettazione di un quartiere o di una città: deve essere pensato e progettato almeno contemporaneamente (se non prima) alla struttura viaria e a quella edilizia» [Piccinato 1943, 119-120]. Una sensibilità che l'autore del Piano documenta in un contributo sulla rivista *Urbanistica*, a proposito del risanamento dei Sassi stessi, in cui dichiara che si «potrà consigliare particolari soluzioni di assetto edilizio-stradale con [...] il coordinamento della rete stradale, dei larghi, delle terrazze, dei giardini» [Piccinato 1955], in modo tale da trasmettere le sue competenze a quanti sarebbero potuti intervenire nel programma di risanamento.

Dobbiamo pertanto ritenere Piccinato al corrente delle teorie e delle architetture di giardini e paesaggio, al pari di quanto avveniva in urbanistica [Vadini 2013].



3: Gruppo Ludovico Quaroni, plastico dell'impianto del borgo La Martella, 1952 (Acito 2017).



4: Gruppo Ludovico Quaroni, borgo La Martella (Roma, Archivio Centrale dello Stato, fondo SOGENE, Album 1946-1981).

Con quest'ultima possiamo infatti comparare le eventuali innovazioni e aggiornamenti per le competenze specifiche nel settore. Ciò si rileva ad esempio nella cura dei dettagli e nelle puntuali indicazioni di carattere botanico nella definizione delle alberature stradali per le aree di espansione di Matera. Qui le specie scelte perdono quel valore propagandistico, ricorrente nel ventennio fascista, e rinviano a un catalogo più attuale ed eterogeneo, fondendo la flora nostrana con quella esotica, in questo caso di mondi extra-coloniali, ma sempre di chiara funzionalità e di elementare leggibilità.

I modelli di riferimento non sono più le astrazioni dal contesto naturale tipiche del movimento moderno; esse rinviano alle *new town*, ma non solo. Troviamo riscontro di giardini a servizio della casa economica, della continuità tra cucina e orto anche nelle esperienze di agricoltura urbana nel rooseveltiano New Deal Program [Zapatka 1990; Lawson 2005, 144-169] e, ancora prima, nelle città operaie tra Otto e Novecento [De Fusco, Terminio 2017]. Il sistema della *green belt* assume qui una specifica identità: il ruolo della fascia verde è assunto dal paesaggio agricolo circostante, all'interno del quale emerge il nuovo insediamento rurale immerso nell'artificio del verde di progetto, rappresentando sul territorio il volano di quell'auspicato processo di modernizzazione che avrebbe inciso anche sul progresso dell'economia locale. A La Martella le composizioni non sono prive di accenni retorici, come nel caso dell'inserimento di un singolo albero al centro degli orti, con evidenti rinvii di carattere edenico.

In questo contesto, piace pensare che gli architetti coinvolti nella ricostruzione non poterono essere estranei alla cultura e alle conoscenze di Piccinato, consentendo di restituire una dignità abitativa nell'operazione di sfollamento dei Sassi e facendo partecipare l'arte dei giardini all'obiettivo di un intervento più umanizzato. Anche altri manifestarono una significativa sensibilità al tema, come Mario Coppa e Sergio Lenci, che pure lavorò al Tiburtino e a San Giovanni a Teduccio. Il primo, ad esempio, documenta interesse di carattere storico-culturale sul tema del paesaggio e dell'introduzione di una nuova tipologia, come la strada attrezzata «nella quale anche l'elemento alberato partecipa in modo vivo, non guidato» [Coppa 1959, 30; Coppa 1990], portandolo a ragionare sullo sviluppo ambientale della pianificazione fino ai tempi recenti.



5: *Quartiere Lanera, spazi comuni articolati a verde (foto di Ornella Cirillo).*

L'identificazione del sistema di verde diffuso e aperto che contraddistingue i criteri di progettazione paesaggistica nell'Europa post-bellica [Migliorini 1990, 255-263, Cappiello 1996, 166] trova riscontro anche nei borghi e nei quartieri di Matera. L'intento è quello di rientrare nel programma di integrazione e di continuità tra città e campagna con stilemi consolidati nella tradizione paesaggistica, facendo riferimento all'evoluzione del principio della *ville comme une forêt* teorizzato da Laugier. L'architettura del verde è strumentale al messaggio politico e culturale, alla salvaguardia dell'identità locale e in aperto dialogo con il contesto circostante. Come si osserva negli schizzi, uno dei compiti del verde urbano era quello di contribuire alla composizione scenografica degli spazi, con l'intenzione di annunciare «la speranza di un progresso capace di non cancellare la tradizione» [Conforti 1997, 195].

Nei nuovi insediamenti materani il progetto degli spazi aperti contribuisce all'accelerazione della vita sociale nel disegno degli elementi che costruiscono gli spazi comuni, sottolineando la modificabilità nel corso del tempo dell'opera dell'uomo, laddove al contrario nei Sassi la condizione umana risultava essersi fermata a un'età preindustriale. Qui il verde non è più circoscritto al modello del parco affiancato al nucleo urbano, ma si fa sistema con l'abitato stesso. Si abbandona il pittoresco e il formale del passato più prossimo e si affronta il progetto con maggiore realismo e pragmatismo, accreditando le competenze tecnico-scientifiche per il miglioramento dell'ambiente fisico, attraverso l'analisi, la logica e la scomposizione degli elementi compositivi e di arredo degli spazi comuni e collettivi – come cordoli, parapetti, muretti, pavimentazioni, fontane, panchine e illuminazione –, reinterpretati in chiave organica, mediante l'utilizzo di pietra locale nelle diverse tessiture a carattere tradizionale e naturalistico, come rivestimenti irregolari e acciottolati. I borghi e i quartieri e tutti i loro edifici appaiono



immersi negli spazi aperti e questi si strutturano attraverso il verde. Questo rivela al pubblico una nuova realtà urbana piacevole, salubre e funzionale: il progetto del verde traduce così il concetto sociologico di unità di vicinato negli spazi aperti, nel tentativo di colmare il gap di dignità e bellezza e riprendere quel 'cammino' reclamato da Adriano Olivetti [Olivetti 1949, 2]. In opposizione all'idea del Movimento moderno, a Matera si applica un'idea di parco continuo di stampo nordico, in cui il verde risulta essere l'elemento connettore del sistema compositivo generale, fondendo e contenendo diverse funzioni, come avviene a Spine Bianche, dove ampi tappeti erbosi e una puntuale piantumazione di alberi tengono insieme aree di sosta, l'asse commerciale, spazi attrezzati, viali di attraversamento. Tali caratteristiche denotano, da un lato, la qualità generale dei progetti, come attesta la partecipazione degli architetti coinvolti; dall'altro, la discrezione, determinata dalla dimensione urbana, piccola e contenuta, ma distinguendo pubblico e privato, ovvero verde urbano e orti e giardini.

### 3. Il progetto del verde nei borghi e nei quartieri di espansione

Lo sfollamento dei Sassi prende avvio tra il 1951 e il 1954 con la realizzazione, a sette chilometri dal centro urbano, di quello che è stato comunemente definito un esempio emblematico del Neorealismo: il borgo La Martella. I protagonisti dell'insediamento, concepito dal gruppo Ludovico Quaroni, Federico Gorio, Luigi Agati, Piero Maria Lugli, Michele Valori, sono i due binomi città-campagna e natura-artificio, a loro volta trasferiti nel concreto nel ricorso ad alberature lungo la rete viaria, negli spazi comuni e nelle residenze. Sulle strade principali di penetrazione è una sequenza ordinata di sempreverdi a ritmare il profilo continuo dell'aggregato, filtrando il passaggio verso il paesaggio circostante. Dietro la piazza, oltre la scuola, l'asilo e l'ambulatorio, si riserva un'area vasta per l'inserimento di un orto sperimentale e delle colture arboree, espressione univoca della connotazione prettamente rurale di quel villaggio, declinata negli orti e nelle stalle annessi agli alloggi, oltre che nelle scelte tipologiche.

Nell'omogeneità dell'insediamento sono, poi, proprio le alberature e i pochi elementi di arredo urbano a trasformare l'area libera accanto alla chiesa, alla convergenza delle vie di accesso, in un ambiente comune di piacevole frequentazione. Quello centrale si aggiunge allo spazio di relazione pubblico-privato definito dalle aie poste dinanzi alle abitazioni, arredate sin dall'idea iniziale con una panca e un albero per fare ombra nella sosta, e ospita la fontana di Federico Gorio [Muntoni 2006, 21] che, sobria, bassa, ma non rudimentale, ruota intorno al duplice rapporto natura-artificio e passato-futuro. Il suo disegno fortemente geometrico rappresenta la sintesi progettuale della storia di questa nuova Matera: all'interno di un grande cordolo circolare sono posti due cerchi minori a due quote distinte, l'uno accoglie al suo interno un monumentale 'sasso', l'altro superiore un giovane albero.

Al progetto de La Martella, tra il 1954 e il 1961, seguono quello di Borgo Venusio, lungo la strada diretta ad Altamura, poi quelli di Picciano e Cappuccini, affidati al Genio Civile di Matera (1957), e il concorso per il borgo, non realizzato, di Torre Spagnola. La gran parte degli abitanti spostati dai Sassi sarebbe stata di estrazione rurale, coltivatori diretti, coloni di fondi agricoli o braccianti senza terra. Per questo per loro s'impone, come noto, il trasferimento in campagna diversamente risolto nelle elaborazioni dei professionisti di scuola romana. Tra questi, una notevole sensibilità paesaggistica è espressa da Luigi Piccinato nel disegno dell'insediamento di Borgo Venusio, ubicato su un'altura in un'area a cultura cerealicola estensiva, con porzioni limitate a vigneto e oliveto nei quadranti meno ventilati. Al centro dell'abitato, in posizione rialzata grazie al sostegno di due ampi terrapieni, affianca i giardini pubblici, a ridosso del centro sociale, e quelli antistanti la chiesa di San Giovanni da Matera che proiettano lo sguardo

del visitatore verso il territorio circostante e, da lontano, mostrano il borgo di nuova edificazione insediato in una macchia di verzura, volta a rimarcare l'individualità delle singole parti, rispondente al criterio della separazione spaziale e funzionale posta a premessa del progetto<sup>1</sup>. In Torre Spagnola l'interazione tra uomo e natura presumeva un approccio programmatico molto analitico trasferito nel bando di concorso che, infatti, includeva una specifica voce riferita a «Verde pubblico, fiera e sport». Tra i vari esiti compositivi, in quello curato da Gorio e Valori, questo viene guadagnato negli spazi lasciati liberi nell'interno dell'abitato e suddiviso in due zone, una «a contatto con il gruppo commerciale e i servizi agricoli», uno «a margine del gruppo assistenziale e amministrativo». L'articolazione del verde dedicato al giardino pubblico era affidata ad alberi del pepe, lecci e acacie australiane, per un totale complessivo di 225 essenze, in cui la superficie libera centrale definiva la radura per la fiera; la superficie disposta intorno agli edifici assistenziali si sarebbe scandita, invece, in forma arcuata, «come una passeggiata» sotto fluenti alberi di eucalipto<sup>2</sup>. L'assortimento di piantumazioni rispondeva a criteri ricorrenti nel corredo botanico dei parchi pubblici urbani moderni, marcando una distanza con lo scenario locale non trascurabile.

La 'fallimentare' filosofia del "fazzoletto di terra" adiacente a casa e stalla che avrebbe a malapena soddisfatto il fabbisogno minimo del nucleo familiare [De Sessa 1985, 65] si converte radicalmente nel disegno dei quartieri cittadini, dove il verde gioca un ruolo non secondario nella distribuzione complessiva e nella connotazione più o meno introversa e metropolitana degli insediamenti.

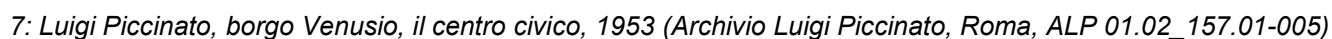
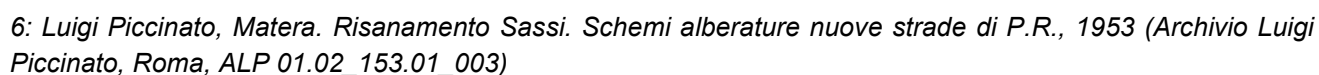
A dare il via all'urbanizzazione è il Piano regolatore di Luigi Piccinato, il quale approccia al ridisegno della città vincolando a verde l'altura su cui sorgono il serbatoio dell'Acquedotto pugliese e il cimitero e quella detta Serra Venerdì, isolando, così, le aree fabbricabili al fine di imprimervi un chiaro carattere unitario. Cunei di verde intersecati tra le sub-comunità collegavano visivamente i quartieri ai rilievi circostanti e una nuova strada di collegamento tra Matera centro e la nuova sede della stazione delle Ferrovie dello Stato (la attuale via Dante) avrebbe assunto l'aspetto di grande viale alberato, con un ruolo non marginale di "prologo della città". Considerato per il suo peso paesaggistico (oltre che urbanistico) molto più che un dettaglio, il nuovo corridoio di attraversamento cittadino merita una specifica attenzione progettuale da parte del sensibile urbanista che non lo trascura nei suoi dettagliati elaborati. È singolare verificare che egli sia arrivato a definire con puntualità l'articolazione delle alberature da disporre lungo la nuova arteria: aiuole simmetriche e continue di 4 per 30 metri, con pini di Aleppo – la varietà più rustica dei sempreverdi mediterranei –, inframmezzati a oleandri stellati «in tinta unica», e siliquastri (o alberi di Giuda, ancora presenti nel corredo arboreo pubblico materano), specie entrambe idonee a climi caldi e suoli aridi, estremamente ornamentali per le ricche e lunghe fioriture primaverili, capaci di creare uno schermo vegetale di altezze variabili. A fare eccezione erano il lungo tratto di perimetrazione del quartiere "A" (Spine Bianche), dove l'architetto presume l'inserimento di soli pini di Aleppo non allineati, e la trasversale di collegamento tra via Dante e l'Appia (attuale via Lazazzera), ai cui bordi introduce acacie dealbate (o mimose) e olmi, in posizione asimmetrica e alternata sui fronti stradali, così da consentire lo sviluppo in altezza delle chiome e caratterizzare variamente i diversi percorsi, senza banalizzare la configurazione complessiva dal punto di vista cromatico.

---

<sup>1</sup> Per gli interventi materani di Luigi Piccinato esaminati nel contributo si rinvia ai disegni conservati presso l'Archivio Luigi Piccinato di Roma, consultabile online.

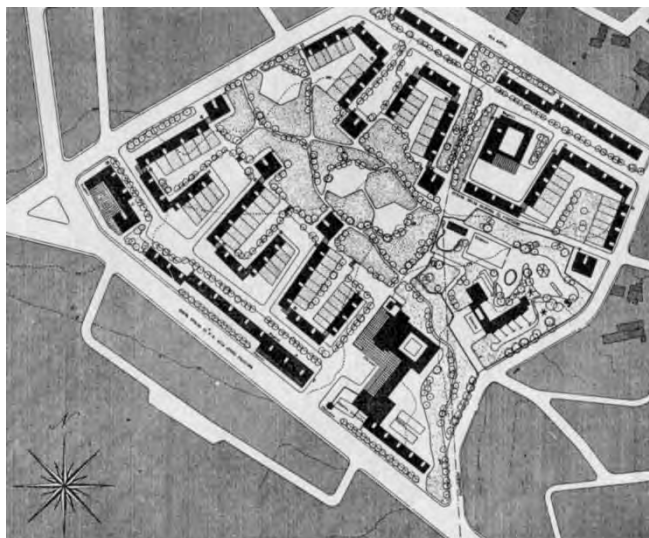
<sup>2</sup> Roma, Archivio Centrale dello Stato, Fondo ISES, b. 55, *Relazione per il concorso di Torre Spagnola*.



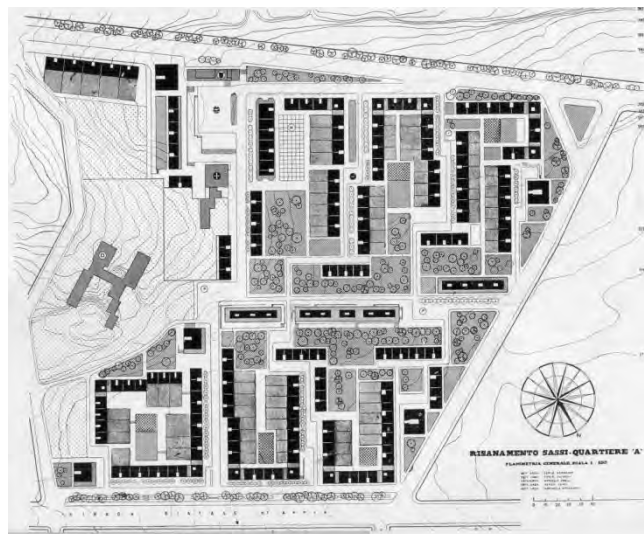


935

ORNELLA CIRILLO, MASSIMO VISONE



8: Gruppo Carlo Aymonino, Carlo Chiarini, Marcello Girelli, Sergio Lenci, Mario Ottolenghi, progetto di concorso per il quartiere Spine Bianche (Casabella 1959).



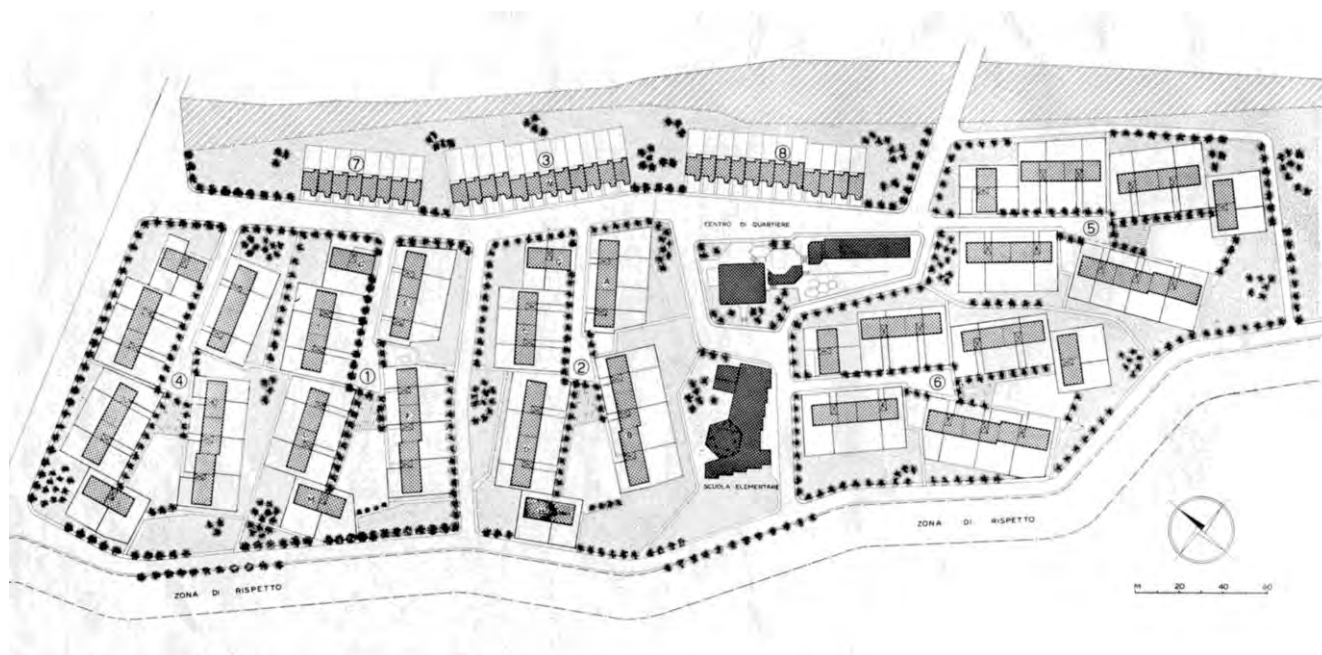
9: Gruppo Carlo Aymonino, Carlo Chiarini, Marcello Girelli, Sergio Lenci, Mario Ottolenghi, pianta del quartiere "A" Spine Bianche (Casabella 1959).



10: Spine Bianche, unità residenziale a corte aperta articolata con orti pertinenziali e, in primo piano, area alberata comune (Roma, Archivio dell'Ordine degli Architetti, fondo Sergio Lenci).

Nelle scelte operative prevale una valutazione semplificativa che, tuttavia, denota come alla definizione del verde si dedicasse un'attenzione analoga a quella per i materiali e le finiture preferiti per i fabbricati, frutto a loro volta di esigenze e di economie di cantiere, ma anche della necessità di garantire una buona conservazione con una manutenzione minima [Lenza 2019b, 149-150]. Nel progetto realizzato il sistema di grandi edifici, per i quali come ricordava Sergio Lenci prevalse l'uso della linea retta, disegna con lo stesso rigore geometrico ampie corti aperte, sulle quali si affaccia la vita degli alloggi. La gran parte degli abitanti previsti in questo rione, è risaputo, sarebbe stata legata ad attività tipicamente cittadine, con artigiani, piccoli impiegati, modesti professionisti; pertanto nelle residenze si tralasciano aie e fienili, nelle strade si prevedono auto e non carri con asini e nelle aree libere si alternano parti comuni, suddivise da corridoi in quadranti, con terreni battuti, prati e vasche di sabbia punteggiati da conifere, e riquadri di orti-giardino pertinenziali – di fatto lasciati a prato –, creando un insieme che oggi risulta tutto sommato non solo ben conservato e riconoscibile, ma senz'altro vivibile. L'ampiezza degli ambienti collettivi, i percorsi-corridoio interni, gli alti fusti dei sempreverdi cresciuti agevolmente in questi oltre sessant'anni, la semplicità e il rigore del linguaggio architettonico rappresentano un *unicum* nella massa degli insediamenti residenziali che gli sono successivamente sorti intorno. I pieni compatti, alternati a vasti vuoti non cementificati, impedendo possibili effetti di monotonia, hanno reso una certa piacevolezza fisica e visuale all'organismo residenziale, invitando oggi solo a un'ulteriore cura, tale da includerli più attivamente nella vita ordinaria del quartiere.

Queste prerogative particolari, chiaramente apprezzate dai progettisti, portarono a ricercare un dialogo effettivo del costruito con il disegno del verde, in cui prevale una duplice modalità: pragmatica o ideale. La loro definizione fu vista come sintomatica del desiderio di imprimere una qualità diffusa ai nuovi ambienti di vita e la ricaduta ravvisabile nel più raccolto quartiere Lanera (1955-1959) ne è un'ulteriore prova. Qui «la rigidità planimetrica si frange a contatto delle lievi ondulazioni del suolo, creando situazioni e spazi vari, diversi da comunità a comunità, visuali ed ambienti non unificati» [Coppa 1959, 32], perché l'effetto complessivo perseguito è quello di un doppio carattere raccolto ed estroverso. Nell'omogeneità delle soluzioni architettoniche scelte per le palazzine residenziali a tre piani, con superfici intonacate, appena interrotte da fasce di laterizi inserite al di sotto delle falde, dei sottotetti, delle finestre e dei basamenti, la sensibilità paesaggistica esibita qui dai due progettisti, l'architetto Mario Coppa e l'ingegnere Marcello Fabbri, gioca nel rapporto con le visuali esterne e nel disegno minuto delle superfici comuni. La sequenza strada-marciapiede-edificio si spezza per accogliere piccole aree verdi con alte alberature, recintate da muretti a secco di pietrame e percorse da viottoli di collegamento, pavimentati con lastre di pietra calcarea informe: particolare di sapore rustico coordinato agli accurati dettagli scelti per i fronti e al riecheggiamento dei camminamenti irregolari di attraversamento dei Sassi. Il criterio della lunga durata assunto nella scelta delle finiture si riflette anche in questo caso in quello adottato per la tipologia arborea, affidata a specie resistenti e prevalentemente sempreverdi. Non scontato, né secondario il disegno della cintura stradale più esterna, volutamente accordato con il tono generale del grande viale che da questo momento introduceva nella nuova Matera: il perimetro delle sub-comunità, replicando valutazioni compiute da Coppa e Fabbri nella elaborazione del loro stesso progetto per il concorso di Spine Bianche, viene modulato con sequenze variabili di alberature, che insieme ai tratti intermittenti collocati lungo il confine sud ovest, definiscono un impercettibile, ma appropriato, confine con il contesto circostante. Così le schiere di fabbricati a tre piani s'intersecano ad aree verdi con fitte alberature che le collegano visivamente alle alture prospicienti, la superficie interna ospita l'unico fabbricato alto, le scuole,



11: Mario Coppa, Marcello Fabbri, quartiere "C" Lanera (Casabella 1959).

i negozi e le aree gioco per i bambini, e la sequenza di piante di alto fusto punteggia il perimetro esterno, connotando l'insieme con un decoro tutt'altro che scontato per questi sistemi residenziali.

A completare il quadro di quella che è stata riconosciuta come la «più bella periferia tra le città italiane» [Acito 2017, 193] è Serra Venerdi (1955-1957), sorto come un quartiere-paese in cui la nuova edilizia appare «come fosse sempre esistita, insieme alle strade e agli spazi che la contengono» [Acito 2017, 198]. Alla scala urbanistica è il risultato del lavoro curato da Luisa Anversa Ferretti e Luigi Piccinato, la cui specifica sensibilità ai temi del verde emerge sin dalla graficizzazione dell'idea: nel disegno della planimetria l'esperto predilige l'uso di campiture diversificate in funzione della qualità delle aree libere e, parimenti, nelle tavole prospettiche eseguite per il progetto delle singole "case tipo", il corredo arboreo, mai casuale, è opportunamente suggerito nella sua resa plastica, contribuendo con l'architettura a tratteggiare gli effetti paesaggistici complessivi e quel senso di "unità" e di adesione alla vita che Piccinato stesso anteponeva al progetto del giardino [Piccinato 1928, 37]. Sono segni compatti, striature parallele o leggermente affioranti per indicare orti bordati da siepi, fusti con chiome irregolari tondeggianti o affusolate in previsione di piantumazioni di sempreverdi, linee imprecise e sfumate per aiuole e prati. L'armonizzazione dell'organismo costruito con quello naturale non lasciava nulla al caso sin dalla rappresentazione della visione progettuale, per dimostrare una specifica attenzione verso una questione ritenuta solo apparentemente poco rilevante in quel contesto, da lui intonata a una spontaneità naturalistica, senz'altro distante da intenti esornativi. Qui a conferire un aspetto intimo e silenzioso al sistema abitativo intero, anch'esso cinto da una fascia anulare alberata, è la movimentata disposizione degli edifici che determina la formazione di suoli irregolari risolti a verde, a servizio degli alloggi al piano terra o attrezzati per consentire la socializzazione e i contatti umani imprescindibili nel microcosmo delle unità di vicinato dei Sassi. L'intento iniziale era quello di favorire una modulazione tra edifici e spazi liberi, arredati con alberi ornamentali o da coltivare: agli abitanti non restò altro, come è accaduto, di impegnarsi

perché quei lembi di suolo disponibili potessero restituire loro un rapporto diretto e fruttuoso con la terra e i vicini, mitigando le nuove aspirazioni di modernità con pratiche comunitarie di retaggio rurale.

## Conclusioni

Fino a una ventina di anni fa, la denuncia dell'aggressione al territorio, della costruzione intensiva, delle disattenzioni della pianificazione e della perdita del paesaggio ha prevalso su un'attenzione storica verso l'architettura del Novecento. Oggi gli studi e la ricerca scientifica propongono un inventario sempre più aperto e flessibile per quanto è stato progettato, costruito, restaurato e distrutto nel corso del XX secolo. L'architettura del verde acquisisce anch'essa un suo riconoscimento pubblico nelle politiche di tutela, conservazione e recupero. Per Matera, iscritta nella World Heritage List nel 1993 e designata a Capitale Europea della Cultura per il 2019, questa tendenza culturale assume una maggiore rilevanza scientifica per quegli aspetti specifici della conoscenza preliminari alle azioni di salvaguardia.

Per i giardini, più che per il costruito, sembra sempre più evidente che quanto appare ineluttabilmente scomparso sia, invece, ancora riscontrabile sul territorio, anche solo per frammenti. Una lettura con uno sguardo archeologico agli elementi sopravvissuti consentirebbe di ricostruire alcune di queste inattese componenti vegetali nel complesso architettonico, per restituire un'immagine esaustiva della memoria e dell'identità degli insediamenti urbani e rurali di Matera.

Il presente contributo è parte del lavoro in corso da parte del Comitato per il patrimonio del XX secolo (ISC20C) di Icomos Italia. Il Comitato ha il coordinamento scientifico di Cettina Lenza ed è composto da: Patrizia Bonifazio, Ugo Carughi, Lorenzo Ciccarelli, Ornella Cirillo, Maria Teresa Como, Carolina De Falco, Nicole De Togni, Gerardo Doti, Maria Teresa Feraboli, Stefania Landi, Roberto Parisi, Angela Pecorario Martucci, Maria Gabriella Pezone, Giuseppe Pignatelli Spinazzola, Simona Salvo, Denise Ulivieri, Massimo Visone.

## Bibliografia

- ACITO, L. (2017). *Matera. Architetture del Novecento 1900-1970*, Matera, La Stamperia edizioni.
- BELFIORE, E. (2005). *Il verde e la città. Idee e progetti dal Settecento ad oggi*, Roma, Gangemi.
- CAPPIELLO, V. (1996). *Il progetto moderno del giardino*, in Cerami 1996, pp. 147-189.
- CEDERNA, A. (1959). *Roma senza verde*, in «Le Vie d'Italia», a. LXV, n. 4, aprile, pp. 472-480.
- CERAMI, G. (1996). *Il giardino e la città. Il progetto del parco urbano in Europa*, con V. Cappiello e A. Giannetti, Roma-Bari, Laterza.
- CONFORTI, C. (1997). *Roma, Napoli, la Sicilia*, in *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, a cura di F. Dal Co, Milano, Electa, pp. 176-241.
- COPPA, M. (1959). *Nella città il quartiere*, in «Casabella continuità», 231, settembre, pp. 29-32.
- COPPA, M. (1990). *Piccola storia dell'urbanistica. Paesaggio e ambiente*, Torino, Utet.
- DAL CO, F. (1997). *La ricostruzione. Introduzione alla storia dell'architettura italiana del secondo Novecento*, in *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, a cura di F. Dal Co, Milano, Electa, pp. 11-55.
- DE CARLO G. (1959). *Il risultato di un concorso*, in «Casabella continuità», 231, settembre, p. 24.
- DE FALCO, C. (2017). *Immagine e sviluppo della Napoli occidentale: case pubbliche e ricostruzione*, in «Eikonocity», a. II, n. 1, pp. 85-99.
- DE FALCO, C. (2019). «Sequenze di paesaggi architettonici»: *la costruzione delle case popolari nei primi anni Cinquanta tra Napoli e la Basilicata*, in «ArchHistoR», a. VI, n. 12, pp. 137-173.
- DE FUSCO, R.; TERMINIO, A. (2017). *Company town in Europa dal XVI al XX secolo*, Milano, Franco Angeli.
- DE SESSA, C. (1985). *Luigi Piccinato architetto*, Dedalo, Bari.
- FARIELLO, F. (1985). *Architettura dei giardini*, Roma, Edizioni dell'Ateneo-Scipioni Editore.
- GODOLI, E. (1999). *La conservazione degli archivi di architettura moderna in funzione degli interventi di restauro*, in *Gli archivi per la storia dell'architettura*, Atti del convegno internazionale di studi (Reggio Emilia, 4-8 ottobre 1993), 2 voll., Roma, Il, pp. 409-417.



- GUADAGNO, G. (1998). *La definizione della città contemporanea*, in C.D. Fonseca, R. Demetrio, G. Guadagno, *Matera*, Roma-Bari, Laterza, pp. 83-120.
- Il quartiere "A" Spine Bianche* (1959), in «Casabella continuità», 231, pp. 13-20.
- LAWSON, L.J. (2005). *City Bountiful. A century of community gardening in America*, Berkeley, University of California Press.
- LENCI, S. (1959). *Esperienze nella progettazione del quartiere Spine Bianche a Matera*, in «Casabella continuità», 231, pp. 21-22.
- LENZA, C. (2019a). *"Matera oltre i Sassi". I borghi e i quartieri come patrimonio del XX secolo*, in *9X100=900 9 itinerari x 100 architetture del '900 in Basilicata e Puglia*, a cura di A. Pagliuca e M. Saito, Roma, Gangemi, pp. 275-277.
- LENZA, C. (2019b). *Paesaggi urbani del Novecento: i borghi e i quartieri di Matera tra diritto all'abitare e diritto alla bellezza*, in *Matera, città del sistema ecologico uomo/società/natura: il ruolo della cultura per la rigenerazione del sistema urbano/territoriale*, a cura di L. Fusco Girard, C. Trillo, M. Bosone, Napoli, Giannini, pp. 139-161.
- Luigi Piccinato (1899-1983). Architetto e urbanista* (2015), a cura di G. Belli, A. Maglio, Ariccia, Aracne.
- Matera* (1959). Reportage in «Casabella continuità», n. 231, settembre.
- MAZZA, A. (2009). «Piccinato Luigi», scheda in *Atlante del giardino italiano 1750-1940. Dizionario biografico di architetti, giardinieri, botanici, committenti, letterati e altri protagonisti*, 2 voll., Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, I, pp. 798-799.
- MIGLIORINI, F. (1990). *Verde urbano. Parchi, giardini, paesaggio urbano: lo spazio aperto nella costruzione della città moderna*, Milano, Franco Angeli.
- MULAZZANI, M. (1997). *Le riviste di architettura. Costruire con le parole*, in *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, a cura di F. Dal Co, Milano, Electa, pp. 430-443.
- MUNTONI, A. (2006). *Federico Gorio, contraddire per sopravvivere*, in «Rassegna di Architettura e Urbanistica», n. 118-119, pp. 7-30.
- OLIVETTI, A. (1949). *Riprendendo il cammino*, in «Urbanistica», n. 1.
- OLMO, C. (2010). *Architettura e Novecento. Diritti, conflitti, valori*, Roma, Donzelli.
- OLMO, C. (2020). *Progetto e racconto. L'architettura e le sue storie*, Roma, Donzelli.
- PAGANO, L. (2001). *Periferie di Napoli. La geografia, il quartiere, l'edilizia pubblica*, Napoli, Electa Napoli.
- PANZINI, F. (1993). *Per i piaceri del popolo. L'evoluzione del giardino pubblico in Europa dalle origini al XX secolo*, Bologna, Zanichelli.
- PARMLY TOXEY, A. (2011). *Materan Contradictions. Architectures, Preservation and Politics*, Farnham-Burlington, Ashgate.
- PICCINATO, L. (1928). *Il carattere fondamentale del giardino all'italiana*, in «Domus», n. 2, febbraio, pp. 36-37.
- PICCINATO, L. (1943). *Urbanistica. Compendio di tecnica urbanistica e di urbanistica generale. Lezioni tenute alla Facoltà di Architettura della R. Università di Napoli*, Roma, V. Ferri.
- PICCINATO, L. (1955). *I Sassi i nuovi borghi e il piano regolatore di Matera*, in «Urbanistica», n. 15-16, pp. 142-150.
- QUARONI, L. (1955). *I concorsi per il quartiere Piccianello a Matera e per il borgo di Torre Spagnola*, in «L'architettura cronaca e storie», 2, pp. 196-204.
- SABATINO, M. (2013). *Orgoglio della modestia. Architettura moderna italiana e tradizione vernacolare*, Milano, Franco Angeli.
- SAMASSA, F. (2001). *La stagione dell'Ina-Casa e il giovane Giancarlo De Carlo*, in *La grande ricostruzione. Il piano Ina-Casa e l'Italia degli anni cinquanta*, a cura di P. Di Biagi, Roma, Donzelli, pp. 293-304.
- Sergio Lenci l'opera architettonica 1950-2000* (2000), a cura di R. Lenci, Roma, Diagonale.
- STENTI, S. (1993). *Napoli moderna. Città e case popolari 1868-1980*, Napoli, Clean.
- VADINI, E. (2013). *Laboratorio Matera. La realtà, le utopie urbane e le riflessioni dei progettisti*, in *Matera e Adriano Olivetti. Conversazioni con Albino Sacco e Leonardo Sacco*, a cura di F. Bilò, E. Vadini, Roma-Ivrea, Fondazione Adriano Olivetti, pp. 195-226.
- VISIONE, M. [2021]. *Il parco della Mostra d'Oltremare: un giardino storico nel panorama internazionale*, in *La Mostra d'Oltremare di Napoli. Storia e restauro di architetture e paesaggio*, a cura di A. Aveta, A. Castagnaro e F. Mangone, Napoli, Paparo, in corso di pubblicazione.
- ZAPATKA, C. (1990). *Un reinsediamento roosveltiano nel verde: Greenbelt, Maryland*, in M. Mosser, G. Teyssot, *L'architettura dei giardini d'Occidente dal Rinascimento al Novecento*, Milano, Electa, pp. 509-511.

## Sitografia

[www.archivioluigipiccinato.it](http://www.archivioluigipiccinato.it)

[www.architetturecontemporanee.beniculturali.it/architetture/index.php](http://www.architetturecontemporanee.beniculturali.it/architetture/index.php)

[www.muvmatera.it/aspFoto/default.asp](http://www.muvmatera.it/aspFoto/default.asp)





**Memoria, presenze architettoniche e identità urbana nel ridisegno della città devastata**  
*Memory, architectural presences and urban identity in the redesign of the devastated city*

**CARLA FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, ALESSANDRA VEROPALUMBO**

*Nel corso della storia, le città hanno avuto l'esigenza di adattare la loro struttura urbana e le loro tipologie architettoniche ai cambiamenti provocati dalle trasformazioni delle attività e funzioni che giustificano la loro propria esistenza. Sebbene la storia urbana sia solitamente scritta attraverso alterazioni lente e gradual, ci sono state anche modifiche improvvise, come è successo alle città colpite da catastrofi naturali o guerre.*

*Uno degli aspetti più interessanti è che in molte città la ricostruzione è stata fortemente influenzata dagli edifici, civili e religiosi, sopravvissuti anche solo parzialmente alla catastrofe. La loro presenza, o la loro memoria, ha condizionato, in casi evidenti, l'impianto della città contemporanea, sia a livello urbano che architettonico. In molti casi, quando non si è trasferito il nucleo urbano in un nuovo sito, si è potuto intervenire direttamente sul costruito, cercando di legare la ricostruzione agli edifici preesistenti sopravvissuti.*

*Negli ultimi anni sono aumentate notevolmente le ricerche che trattano le catastrofi naturali, affrontandole da molteplici punti di vista, campi di conoscenza e interessi e trovando grande successo quelle che analizzano l'impatto sociale dei cambiamenti e le perdite urbane nelle comunità locali.*

*Partendo da queste considerazioni, la sessione intende analizzare quelle tracce urbane e quelle architetture che hanno influenzato la forma delle città e che permettono oggi una lettura della stratificazione urbana attraverso il confronto della cartografia, dei documenti, e dei segni ancora visibili sull'esistente.*

*I contributi scelti sono una chiara prova dell'interesse per la conoscenza della storia e lo stato attuale delle città devastate e mostrano come sia un fenomeno che supera ogni frontiera geografica e cronologica.*

*Throughout history, cities have had the need to adapt their urban structure and their architectural typologies to the changes caused by the transformations of the activities and functions that justify their own existence. Although urban history is usually written through slow and gradual alterations, there have also been sudden changes, as has happened to cities affected by natural disasters or wars.*

*One of the most interesting aspects is that in many cities the reconstruction was strongly influenced by the buildings, civil and religious, which even partially survived the catastrophe. Their presence, or their memory, has affected, in obvious cases, the layout of the contemporary city, both at an urban and architectural level. In many cases, when the urban nucleus was not moved to a new site, it was possible to intervene directly on the built, trying to link the reconstruction to the surviving pre-existing buildings.*

*In recent years, research dealing with natural disasters has increased considerably, addressing them from multiple points of view, fields of knowledge and interests and those that analyze the social impact of changes and urban losses in local communities have found great success.*

*Starting from these considerations, the session intends to analyze those urban traces and those architectures that have influenced the shape of cities and that today allow a reading of urban stratification through the comparison of cartography, documents, and signs still visible on the existing.*

*The chosen contributions are clear evidence of interest in knowledge of the history and current state of the devastated cities and show how it is a phenomenon that goes beyond all geographical and chronological frontiers.*





## La ricostruzione di Cerreto Sannita dopo il terremoto del 1688

### *The reconstruction of Cerreto Sannita after the earthquake of 1688*

**RAFFAELE AMORE, MARIANGELA TERRACCIANO**

Università di Napoli Federico II

#### **Abstract**

*In epoca premoderna, nonostante il ciclico ripetersi di eventi tellurici distruttivi, le popolazioni colpite – salvo casi particolari – decidevano di ricostruire in sito quanto andato distrutto. Nel caso di Cerreto Sannita, distrutta quasi completamente da un terremoto nel 1688, fu scelto, invece, di fondare una nuova città più a valle in un luogo ritenuto più sicuro. Il contributo che segue intende proporre alcune considerazioni critiche sui criteri, le aspirazioni e le motivazioni che indirizzarono tale scelta.*

*In the premodern era, despite the cyclical recurrence of destructive telluric events, the affected populations – except in particular cases – decided to rebuild on site as it had been destroyed. In the case of Cerreto Sannita, almost destroyed by an earthquake in 1688, it was chosen, instead, to found a new city further downstream in a place considered safer. The following contribution aims to propose some critical considerations about the criteria, aspirations, and motivations that led to this choice.*

#### **Keywords**

Terremoto, città di fondazione, Sannio.

*Earthquake, founding city, Sannio.*

#### **Introduzione**

Le distruzioni causate da terremoti hanno segnato l'evoluzione e le trasformazioni di molte delle città italiane. In epoca premoderna, nonostante il ciclico ripetersi di eventi tellurici distruttivi, le popolazioni colpite – salvo casi particolari – decidevano di ricostruire in sito quanto andato distrutto. I sismi erano interpretati come l'effetto dell'*ira divina* e, dunque, fuori dalla portata dell'agire umano.

Le politiche di ricostruzione che seguirono gli eventi tellurici del XVII e del XVIII secolo che colpirono il Mezzogiorno d'Italia rappresentano i primi tentativi di rispondere in termini moderni alle devastazioni susseguenti a terremoti. In particolare, dopo il forte sisma che colpì la Sicilia orientale nel 1693, Giuseppe Lanza, duca di Camastra, fu incaricato dal viceré di provvedere agli aiuti per le popolazioni colpite e di gestire la ricostruzione: molti nuclei urbani furono ricostruiti sulle loro rovine, mentre altri furono riedificati in luoghi ritenuti più sicuri, come nel caso delle città di Grammichele e di Avola [Barucci 2002; Casamento, Guidoni 1997; Paolini, Pugnaletto 2018, 431-438; Castiglione, Canonaco 2018, 423-430]. Solo verso la seconda metà del XVIII secolo si affermò l'idea che l'osservazione dei danni che i terremoti producono potesse essere utile per trarne insegnamenti sul modo di costruire. Furono, così, condotte le prime indagini teoriche per determinare, attraverso l'applicazione delle leggi della dinamica, il comportamento degli edifici sotto l'azione sismica. Il primo e più interessante esempio in tal senso è lo studio di Eusebio Sguario del 1756, dedicato ad analizzare gli effetti del terremoto che colpì Lisbona nello stesso anno [Barbisan, Laner 1983; Di Pasquale 1996].

Le Reali Istruzioni per la Ricostruzione di Reggio del 20 marzo 1794 possono essere considerate le prime 'norme antisismiche' della storia contenenti indirizzi finanziari, amministrativi e tecnico-costruttivi, utili alla riparazione degli edifici danneggiati e/o alla fondazione di nuove città, secondo schemi ritenuti efficaci per contenere i danni e consentire la rapida evacuazione dei cittadini in caso di necessità [Vivenzio 1783; Sarconi 1784; Ruggiero 2018].

Il contributo che segue ha come tema la ricostruzione in altro sito della cittadina di Cerreto Sannita distrutta dal terremoto che colpì il Sannio il 5 giugno 1688. Si tratta di un caso studio molto particolare e interessante che presenta alcune specificità e peculiarità, anche in relazione alle tematiche più generali appena illustrate, che saranno di seguito esplicitate.

### **1. Cerreto Sannita dalla fondazione al XVIII secolo**

Recenti ricerche storico-archeologiche hanno messo in discussione la proposta degli eruditi del XVII-XVIII secolo [Rotili, Cataldo 2015, 263-270; Rotili, Lonardo 2018, 205-210] di identificare l'abitato di Cerreto Sannita distrutto dal sisma del 1688 con la rocca di *Cominium* o *Cominium Ocritum*, citata da Livio (Liv. X, 44), che nel corso delle guerre sannitiche fu occupata (283 a.C.) dai consoli Spurio Carvilio Massimo e Papirio Cursore, dopo un lungo assedio [Renda 2010, 275-311].

L'esistenza della Cerreto medievale è, viceversa, attestata dalle fonti scritte a partire dal X secolo [Rotili, Cataldo 2015]. Nella seconda metà del XII secolo divenne feudo della famiglia dei Sanframondo [Mazzacane 1911, 31], originaria della Normandia e assegnataria di feudi nei territori dell'attuale Sannio. Il potere dei Sanframondo sulla cittadina sannita si interruppe una prima volta nel 1382, allorché Nicola Sanframondo fu privato dei feudi paterni [De Lellis 1654, 354; Mazzacane 1911, 49] per aver ospitato nel suo castello Luigi d'Angiò. Riacquisiti i titoli e i possedimenti nel 1417, i Sanframondo li persero definitivamente dopo la sconfitta di Giovanni d'Angiò subita a Pontelandolfo per mano delle truppe di Ferdinando d'Aragona. Qualche decennio dopo, nel 1483, la contea di Cerreto fu venduta da Ferrante d'Aragona al fedele Diomede Carafa per 9.000 ducati. I Carafa, prima con il titolo di conti e, poi, di duchi di Maddaloni, ne rimasero in possesso fino all'abolizione della feudalità nel 1806 [Giustiniani 1797-1805; Meomartini 1907, 238-240; Mazzacane 1911, 50-55].

Durante tutto il Medioevo a Cerreto si era consolidata una ricca industria armentizia direttamente collegata allo spostamento delle greggi lungo il percorso del tratturo regio, che da Pescasseroli scendeva verso i pascoli del Tavoliere.

La transumanza dei greggi era un vero e proprio rito comunitario: tutti i componenti delle famiglie della cittadina e del circondario partecipavano ai processi produttivi a seconda del ceto sociale e delle proprie capacità. La specializzazione e la divisione del «lavoro era tale che l'intero corpo sociale si muoveva all'unisono come una fabbrica, una sorta di macchina urbana dai particolari risvolti antropologici» [Rubino 2008, 184; Guidoni 1992, 132-134].

L'istituzione della Dogana 'della mena' a Foggia nel 1447 per volere di Alfonso d'Aragona e i privilegi che questi concesse agli operatori cerretani, rafforzò il ruolo svolto dalla cittadina sannita nell'ambito della manifattura della lana, che conobbe il suo apice proprio nel corso del Seicento, con la massiccia produzione delle cosiddette 'Peluzze' di panno tinte con il mallo delle noci o con il colore dell'indaco.

Mentre i ceti popolari accudivano le greggi, le guidavano sui tratturi, filavano e tessevano a domicilio, i nascenti ceti borghesi commercializzavano i tessuti. La proprietà delle 'gualchiere', necessarie per dare ai panni la consistenza del feltro, era in comunione, mentre era compito del feudatario provvedere alla 'tinta' e alla 'cartoniera' (lucidatura) [Clemente



1: I resti della Cerreto medioevale. In primo piano i ruderi della chiesa di San Martino. A seguire quelli del palazzo ducale dei Carafa e della torre cilindrica di avvistamento.

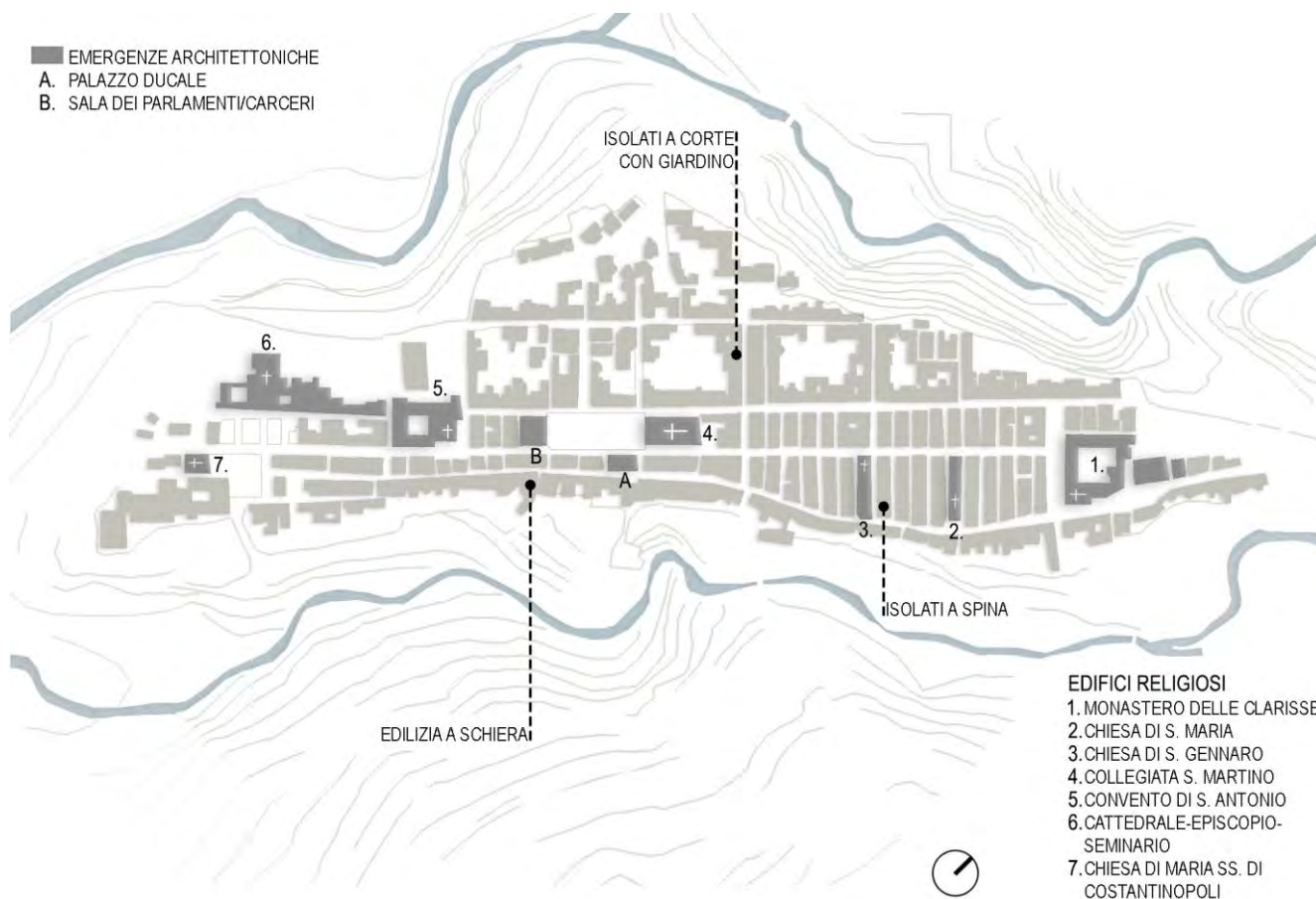
1989]. La classe mercantile laniera era costituita da numerose famiglie locali che si affermarono nel corso del XV e XVI secolo, sia dal punto di vista economico che sociale. Devastata da un forte terremoto nel 1456, Cerreto fu ricostruita e ampliata, tant'è che nel corso del Cinquecento la popolazione residente entro le mura aumentò in maniera considerevole, per assestarsi intorno ai 4.000 residenti.

Sono poche le testimonianze documentali e fisiche oggi esistenti utili per ricostruire la consistenza della struttura cittadina alla fine del XVII secolo [De Nicola 2019]. Rispetto al minuto tessuto edilizio di matrice medievale costituito da strette strade, in parte gradonate, cinto da mura difensive, spiccavano la mole del castello dei Sanframondo, il convento dei frati conventuali (Sant'Antonio) e il monastero delle clarisse [Pescitelli 1977; Pescitelli 2002]. Prospicienti sulla piazza centrale del borgo erano ubicate la torre cilindrica di avvistamento, il palazzo ducale dei Carafa e la chiesa di San Martino Vescovo (fig. 1). Quando nel 1612 la Congregazione dei vescovi approvò lo spostamento della sede arcivescovile da Telesse a Cerreto, il vescovo poté officiare nella chiesetta trecentesca della Santissima Trinità o di San Leonardo, annessa al locale ospedale e ubicata fuori le mura.

Sempre *extra moenia* erano stati realizzati il complesso cinquecentesco dei padri Cappuccini e la chiesa e congrega di Santa Maria di Costantinopoli (1617), nonché le più antiche chiesette di Sant'Angelo de Saxo (o in Sasso) – innanzi alla quale soleva radunarsi il primo parlamento civico – e la chiesa di Santa Maria della Libera, alle falde del Montalto, realizzata sui resti di un tempio pagano.

## 2. Il sisma del 1688 e la fondazione della nuova Cerreto

A metà del XVII secolo, dunque, la Cerreto medioevale era una città ricca e prospera. Il terremoto del 1688 la distrusse quasi completamente: l'allora vescovo Giovanni Battista de Bellis con una missiva datata 11 giugno 1688 comunicò alla Santa Sede che la città «cadde



2: Rielaborazione della planimetria di Cerreto Sannita con indicazione delle emergenze architettoniche, degli edifici religiosi e delle diverse tipologie di isolati progettati da Giovanni Battista Manni.

In particolare, si riscontrano tre differenti tipi di isolati. Una prima tipologia è riscontrabile nell'area più a nord, dove le strade ortogonali di attraversamento delimitano stretti isolati rettangolari a spina, delle dimensioni medie di 12x60 metri, tra la chiesa di San Martino e la piazza antistante il monastero delle Clarisse. Tale parte di città è composta da unità edilizie minime costituite da un piano terra destinato alla lavorazione a telaio o a bottega e un primo piano a residenza. Nella zona a nord-ovest del nuovo insediamento, invece, ritroviamo isolati a corte dalle dimensioni di circa 80x100 metri, cui corrispondono tipologie edilizie diversificate, case minime, e case 'palizzate' caratterizzate da una maggiore ricercatezza figurativa. La terza e ultima tipologia edilizia riscontrabile è quella relativa agli isolati lungo i declivi verso i due torrenti che delimitano la città, questi sono in gran parte caratterizzati da un'edilizia a schiera di piccole dimensioni, secondo tipi diversi, con case affacciate su due vie parallele, alternate ad alcuni episodi di notevole importanza architettonica.

tutta, senza che vi rimanesse una casa da desolarsi. Sole rimasero in piedi, una colle mura crollate, e prossima a cadere, tre piccole case di un vasaio, cosa che chi non la vede stenderà a crederla» [Scaramella 1992, 229-274]. I sopravvissuti si accamparono nella campagna circostante, lungo l'antica via Telesina. Superata quella che oggi definiremmo la fase emergenziale, la comunità di Cerreto si trovò di fronte alla scelta di ricostruire la città nel medesimo luogo, così come tante volte era già successo nel passato, o di rifonderla altrove, come in effetti è accaduto. Tale decisione non fu presa dal potere centrale, con conseguenti normative speciali e sovvenzionamenti come accadrà per i successivi terremoti che colpiscono la Sicilia e la Calabria, ma dal feudatario locale. Gli storici locali, infatti, raccontano che fu Marino Carafa, fratello del duca Marzio, «col consiglio dei più periti ingegneri» [Pescitelli

1987] e l'avallo del vescovo a decidere di ricostruire la città in un'altra località più a valle [Tedeschi 1997, 59-69; Iannacchino 1900, 130]; minacciando di carcerazione chi non voleva trasferirsi e prestando danaro alle famiglie meno facoltose per costruirsi la nuova casa [Pescitelli 2000, 20], la nuova città fu costruita in solo otto anni.

Per i Carafa e per le ricche famiglie locali la possibilità di ricostruirla *ex novo* in un sito «più proporzionato, per essere piano e forte» [Pescitelli 2000, 17], in prossimità di un'importante via di comunicazione come la via Telesina, fu da subito considerata un'opportunità per realizzare un nucleo urbano con caratteristiche morfologiche e altimetriche più adatte di quello medioevale distrutto dal terremoto a svolgere le attività legate all'industria armentizia. Furono, dunque, soprattutto ragioni di tipo economico che spinsero il potere feudale e la gran parte dei gruppi sociali che – a vario titolo – erano coinvolti nel ciclo produttivo legato all'allevamento di ovini ad accettare e condividere la scelta di abbandonare il vecchio sito e ricostruire la città più a valle, ragioni che furono condivise anche dagli artigiani e dai ceti più poveri, a cui fu data la possibilità di costruirsi case-botteghe meno anguste e più dignitose di quelle dove vivevano e lavoravano prima del sisma. Anche il potere ecclesiastico – che a Guardia Saframondi aveva, viceversa, ostacolato la ricostruzione in altro sito della città, invocando l'*ira divina* [De Blasio 1961, 99] – pur se con motivazioni diverse accettò lo spostamento: per il vescovo la fondazione di una nuova città rappresentò l'occasione per far costruire una vera cattedrale di cui la vecchia città era sprovvista; per le ricche arciconfraternite era l'occasione di realizzare nuove chiese più grandi di quelle che avrebbero potuto ricostruire nell'angusto perimetro della città medioevale.

Sebbene non vi siano documenti che lo attestino in maniera diretta [Pescitelli 2000, 21], l'incarico di progettare il nuovo insediamento fu affidato all'ingegnere regio Giovan Battista Manni [Rubino 2008, 197-198]. Questi ideò un impianto regolare, articolato secondo uno schema allungato, orientato nella direzione nord-est / sud-ovest, caratterizzato da due assi paralleli rettilinei larghi circa dodici metri, e da una strada più a valle sul bordo del declivio che ricalca l'antico tracciato viario medioevale extra-urbano della via Telesina [Colletta 2003, 149-167; Sole 1989, 14-18]. Tali assi viari sono intersecati ortogonalmente da altre strade leggermente più strette, sei/sette metri di larghezza, che danno forma a un articolato sistema di isolati con differenti caratteristiche geometriche e funzionali. Si tratta di uno schema compositivo molto particolare che difficilmente può essere paragonato ad altre esperienze di città di fondazione coeve e/o successive, come, ad esempio, quelle realizzate in Sicilia a seguito del terremoto del 1693.

La sua forma a fuso ricorda la conformazione dei nuclei urbani medioevali cresciuti sulle creste montuose dell'appennino meridionale, piuttosto che il disegno delle nuove città realizzate in quegli anni in Europa e in America latina (fig. 2). Nel complesso, infatti, la planimetria della nuova Cerreto ripropone un modello urbano lineare non molto dissimile da quello della città medioevale distrutta, aggiornato e adattato alla conformazione del sito prescelto. A conferma di ciò, va evidenziato che i tre complessi religiosi più rappresentativi della Cerreto distrutta furono ricostruiti nella nuova Cerreto in una posizione pressoché omologa a quella originaria. La chiesa di San Martino Vescovo (fig. 3) che era al centro del vecchio centro urbano vicino al palazzo ducale, fu ricostruita, infatti, al centro del nuovo insediamento ai lati del palazzo ducale. Il complesso trecentesco francescano di Santa Maria – che in origine era posizionato a ridosso delle mura urbane, in corrispondenza di Porta Sant'Antonio verso nord-est – analogamente fu riedificato al margine nord della nuova città (fig. 4b). La nuova sede arcivescovile con l'episcopio e la collegiata fu costruita all'ingresso da sud del nuovo paese, in una posizione omologa a quella occupata dalla chiesa di Santa





3: La facciata della collegiata di San Martino, opera di Bartolomeo Tritta e Antonio Di Lella.



4a: La facciata della cattedrale e del palazzo vescovile. 4b: La facciata del monastero delle Clarisse.

Maria Assunta dove provvisoriamente era stata allocata la sede vescovile che, appunto, era ubicata fuori le mura, a sud della città nei pressi di porta Gaudiana (fig. 4a).

Se, dunque, si accetta l'ipotesi che fu Manni con l'ausilio di Marino Carafa a progettare il piano della Cerreto settecentesca, va evidenziato che questi attuò per la definizione del nuovo insediamento scelte molto pragmatiche, preoccupandosi di 'ricostruire' le gerarchie fisiche e simboliche della Cerreto distrutta. E ciò per assecondare l'aspirazione dei cerretesi di realizzare





5: Particolare della zona di ingresso di una delle originarie case a torre su due piani. L'ingresso arcuato consentiva l'accesso al locale al piano terra destinato a bottega. Quello ad architrave ad una scala che portava al piano superiore destinato alla residenza. La mancanza del rivestimento di intonaco lascia ben intravedere la tipologia muraria utilizzata per la ricostruzione settecentesca, costituita da pietre calcaree grossolanamente sbazzate allettate con abbondante malta.

una nuova città più sicura e più comoda, ma che rispettasse quell'equilibrio esistente tra i diversi ceti sociali, reinterpretando, dunque, la forma di quella medioevale distrutta in chiave moderna. In tal senso va anche inquadrata la stretta relazione esistente tra morfologia urbana e tipologia edilizia, ben evidenziata da Ciaburri nei suoi saggi [Ciaburri 1991, 60-63; Id. 1984, 325-359; Id. 1989, 33-40], e il largo utilizzo di materiale di spoglio reimpiegato nella costruzione della nuova città, che va oltre l'aspetto economico, per stabilire una sorta di continuità fisica e psicologica tra la vecchia e la nuova città [Fiengo, Gatta 1991, 25; Petillo 2003, 275-288].

Va, infine, segnalato che la presenza di grandi spazi liberi, l'ampiezza delle strade e le limitate altezze degli edifici sono state intese come la volontà di un'embrionale attenzione a principi di progettazione antisismica. Tale interpretazione, anche se non è pienamente dimostrabile, va comunque presa in considerazione visto che ancor oggi il rapporto tra altezza degli edifici e ampiezza delle strade su cui essi sono prospicienti è un criterio alla base della progettazione in aree sismiche e che esso fu largamente attuato negli interventi di ricostruzione post-sismica a partire proprio del XVIII secolo.

## Conclusioni

La città di Cerreto Sannita rappresenta tra le città di fondazione settecentesche un caso di singolare interesse. Le dinamiche economiche, sociali che concorsero a vario titolo alla sua costruzione e che sono state sin qui delineate non trovano riscontro in altre esperienze simili che pure si verificarono in quegli anni e nel secolo successivo in Sicilia e Calabria. Le distruzioni causate dal terremoto furono l'occasione per la comunità cerretese di procedere alla realizzazione di un nuovo nucleo urbano che – in continuità con quello medioevale – doveva nel suo complesso funzionare come una città-fabbrica, in cui la specializzazione e la divisione del lavoro era tale che tutta la cittadinanza con compiti e mansioni differenziate partecipasse all'attività produttiva della produzione dei panni-lana che vi si svolgeva [Rubino 2008].

Anche dal punto di vista formale e urbanistico il riferimento scelto fu quello della città distrutta, riproponendo nella nuova gerarchia urbana i consolidati rapporti di forze e di potere esistenti tra tutti i ceti sociali interessati. In tal senso, l'esperienza in esame può essere interpretata come un esempio *ante litteram* di urbanistica partecipata.

Ciò posto, però, non si può non evidenziare che si trattò – dal punto di vista strettamente economico – di un fallimento. La meccanizzazione delle attività industriali (anche e soprattutto nel campo tessile, che si registrò già a metà del XVIII secolo, infatti, mise in crisi il sistema produttivo pre-moderno basato sulla città-industria, dando il via alla prima fase della moderna industrializzazione. In particolare, la cittadina sannita perse rapidamente il suo ruolo di capofila nella produzione tessile, con gravi ripercussioni di tipo sociale ed economico già evidenti nei primi anni del XIX secolo. Ciò, tra l'altro, portò ad una parziale riconversione delle attività artigianali, dalla lavorazione della lana alla produzione di ceramiche [Donatone 1991].

Dal punto di vista architettonico e urbanistico, invece, i principi di uniformità e di ripetitività, in pianta, come in alzato, che hanno guidato la costruzione delle parti residenziali della nuova città hanno rappresentato uno straordinario punto di forza. Essa si presenta ancora leggibile nel suo impianto, nonostante le trasformazioni che sono state necessarie per adeguare le originarie cellule abitative alle esigenze contemporanee, a testimonianza di una grande capacità di adattamento dell'architettura e, in generale delle città storiche, ai cambiamenti sociali, economici e funzionali imposti dalla 'modernità'. Va, però, segnalato che, soprattutto a seguito degli interventi eseguiti dopo il terremoto del 1980, molte delle volte e dei solai lignei originari sono stati sostituiti con solai latero-cementizi e che la gran parte degli intonaci di facciata, sia dell'edilizia religiosa che dell'edilizia residenziale, sono stati sostituiti.

Purtroppo, così come sta avvenendo per molte altre aree interne del Sannio e dell'Irpinia, anche per Cerreto Sannita sono in atto fenomeni di spopolamento causati dal trasferimento delle giovani generazioni in zone più ricche del paese per la mancanza di opportunità di lavoro. A tal proposito, ci si augura che le politiche di sviluppo delineate dalla Agenzia per la coesione territoriale con la Strategia Nazionale per le Aree Interne trovino applicazione in tempi rapidi in azioni e scelte programmatiche utili a contrastare il declino economico e sociale di tali aree e consentire quel necessario riequilibrio territoriale tra centro e periferia, reso ancora più pressante dalla recente pandemia da Covid-19. Solo così sarà possibile conservare e salvaguardare realtà architettoniche e paesaggistiche di gran valore, come quella di Cerreto Sannita.

## Bibliografia

- BARBISAN, U., LANER, F. (1983). *Terremoto ed architettura. Il trattato di Eusebio Squario e la sismologia del '700*, Venezia, Cluva Università-Editoria per la didattica.
- BARUCCI, C. (2002). *Città nuove. Progetti, modelli, documenti. Stato della Chiesa e Regno di Napoli nel XVIII secolo*, Roma.

- CASTIGLIONE, F., CANONACO, B. (2018). *I terremoti nella storia: pratiche di ricostruzioni nell'Italia Meridionale*, in *La Città Altra Storia e immagine della diversità urbana: luoghi e paesaggi dei privilegi e del benessere, dell'isolamento, del disagio, della multiculturalità*, a cura di F. Capano, M.I. Pascariello, M. Visone, Federico II University Press, fedOA Press, pp. 423-430.
- CIABURRI, N. (1984). *La ricostruzione di Cerreto Sannita dopo il terremoto del 5 giugno 1688*, in *Illuminismo meridionale e comunità locali*, Atti del convegno organizzato dal Comune di Santa Croce del Sannio, Istituto storico 'Giuseppe M. Galanti', Napoli, Guida, pp. 325-359.
- CIABURRI, N. (1989). *Di città cadute per tremuoti*, in *Cerreto Sannita: Laboratorio di progettazione 1988*, a cura di F. Moschini, Roma, Kappa, pp. 33-40.
- CIABURRI, N. (1991). *Elementi di morfologia urbana e tipologie edilizie a Cerreto Sannita*, in *Testimonianze d'arte tra Sette e Ottocento*, a cura di V. Pacelli, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 60-63.
- CLEMENTE, M. (1989). *La tintoria di Cerreto Sannita: una ipotesi di recupero*, in «Rassegna ANIAI», anno XIII, n. 4, ottobre/dicembre 1989, pp. 19-21.
- COLLETTA, T. (2003). *Rifondazioni di città e catastrofi naturali. La ricostruzione urbana di Cerreto Sannita dopo il terremoto del 1688*, in *I tesori delle città*, Strenna dell'Associazione Nazionale Storia della città, Roma, Kappa, pp. 149-167.
- DE BLASIO, A. (1961). *Guardia Sanframonti: notizie storiche*, Napoli, Tip. Gentile.
- DE LELLIS, C. (1654). *Supplemento a Napoli Sacra di D. Cesare D'Engenio Caracciolo*, Napoli, Tip. Roberto Mollo.
- DE NICOLA, G. (2019). *Notizie storiche ed urbanistiche di Cerreto antica*, Cusano Mutri, Società operai di Cerreto Sannita.
- DI PASQUALE, S. (1996). *L'arte del costruire. Tra conoscenza e scienza*, Venezia, Marsilio.
- DONATONE, G. (1991). *La maiolica di Cerreto Sannita*, in *Testimonianze d'arte tra Sette e Ottocento*, a cura di V. Pacelli, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 113-134.
- FIENGO, G., GATTA, F. (1991). *La cultura architettonica della fondazione*, in *Testimonianze d'arte tra Sette e Ottocento*, a cura di V. Pacelli, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 17-50.
- GIUSTINIANI, L. (1797-1805). *Dizionario geografico-ragionato del Regno di Napoli*, Napoli, voll. I-IX.
- GUIDONI, E. (1992). *L'arte di progettare le città. Italia e Mediterraneo dal medioevo al Settecento*, Roma, Kappa, pp. 132-134.
- IANNACCHINO, M.A. (1900). *Storia di Telesia*, Benevento, p. 130.
- MAZZACANE, V. (1911). *Memorie storiche di Cerreto Sannita*, Cerreto Sannita, Tipografia Editrice Telesina.
- MEOMARTINI, A. (1907). *I comuni della provincia di Benevento. Storia, cronaca, illustrazione*, Benevento, De Martini, pp. 238-240.
- PAOLINI, C., PUGNALETTA, M. (2018). *Nuove città nel meridione d'Italia dopo i terremoti del XVIII e del XX secolo*, in *La Città Altra Storia e immagine della diversità urbana: luoghi e paesaggi dei privilegi e del benessere, dell'isolamento, del disagio, della multiculturalità*, a cura di F. Capano, M.I. Pascariello, M. Visone, Federico II University Press, fedOA Press, pp. 431-438.
- PESCITELLI, R. (1977). *Chiesa telesina. Luoghi di culto, educazione, assistenza nel XVI e XVII secolo*, Benevento, Auxiliatrix.
- PESCITELLI, R. (1987). *La Chiesa Cattedrale, il Seminario e l'Episcopio*, in *Cerreto Sannita*, Napoli, Tip. Laurenziana.
- PESCITELLI, R. (2000). *Palazzi, case e famiglie cerretesi nel XVIII secolo: la rinascita, l'urbanistica e la società di Cerreto Sannita dopo il sisma del 1688*, Telesina Terme, Arti grafiche Don Bosco, pp. 9-61.
- PESCITELLI, R. (2002). *Francescani conventuali a Cerreto Sannita: la chiesa e il convento dedicati a S. Antonio da Padova*, Cerreto Sannita.
- PETILLO, P. (2003). *Materiali e magisteri nella ricostruzione settecentesca di Cerreto Sannita*, in *Atlante delle tecniche costruttive tradizionali. Lo stato dell'arte, i protocolli della ricerca. L'indagine documentaria*, Atti del I e del II Seminario Nazionale, a cura di G. Fiengo e L. Guerriero, Napoli, Arte Tipografica Editrice, pp. 275-288.
- RENDA, G. (2010). *Il territorio tra Monte Monaco e il fiume Calore*. Lettura topografica dei dati archeologici, in *Carta archeologica e ricerche in Campania*, fascicolo 4: Comuni di Amorosi, Faicchio, Puglianella, San Salvatore Telesino, Telesina Terme, a cura di L. Quilici, S. Quilici Gigli, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, pp. 275-311.
- ROTILI, M., CATALDO, M.R. (2015). *Archeologia medievale a Cerreto Sannita: dati dagli scavi 2012-13*, in *VII Congresso Nazionale di Archeologia Medievale*, 1, pp. 263-270.
- ROTILI, M., LONARDO L., (2018). *La Magna turris della vecchia Cerreto Sannita. Indagini archeologiche e analisi delle stratigrafie murarie*, in *Atti dell'VIII Congresso Nazionale di archeologia Medievale* (Matera, 12-15 settembre 2018), a cura di F. Sogliani, B. Gargiulo, E. Annunziata, V. Vitale. vol. I, Firenze, All'Insegna del Giglio, pp. 205-210.
- RUBINO, G.E. (2008). *Architettura e città. Antologia meridionale: Calabria e Campania*, Napoli, Giannini, pp. 183-206.

RUGGIERO, R. (2018). *Città d'Europa e cultura urbanistica nel Mezzogiorno borbonico. Il patrimonio iconografico della raccolta Palatina nella Biblioteca Nazionale di Napoli*, Federico II University Press, fedOA Press.

SARCONI, M. (1784). *Istoria de' fenomeni del tremoto avvenuto nelle Calabrie e nel Valdemone nell'anno 1783 posta in luce dalla Reale Accademia delle Scienze e delle Belle Lettere di Napoli*, Napoli, presso Giuseppe Campo Impressore della Reale Accademia, p. IX.

SCARAMELLA, P. (1992). *Chiesa e terremoto. Le reazioni ecclesiastiche al sisma del 1688 in Campania*, in «Campania sacra», 23, pp. 229-274.

SOLE, A. (1989). *La tintoria ducale di Cerreto Sannita*, in «Rassegna ANIAI», anno XIII, n. 4, ottobre/dicembre 1989, pp. 14-18.

*Storia dell'urbanistica/Sicilia, Le città ricostruite dopo il terremoto siciliano del 1693. Tecniche e significati delle progettazioni urbane* (1997, a cura di A. Casamento, E. Guidoni, Roma, Kappa.

TEDESCHI, F. (1997). *Cerreto Sannita, la città operose ... aspettando S. Leucio*, in *Profilo storico dell'utopia nel territorio meridionale d'Italia*, a cura di M. Colletta, pp. 59-69.

VIVENZIO, G. (1783). *Istoria e teoria de' tremuoti in generale ed in particolare di quelli della Calabria e di Messina del MDCCLXXXIII*, Napoli, Stamperia Regale.



## ***La ricostruzione dell'architettura sacra nei centri urbani della provincia di Chieti dopo il sisma del 1706***

### *The reconstruction of sacred architecture in urban centers in the province of Chieti after the 1706 earthquake*

**CLAUDIO MAZZANTI**

Università G. D'Annunzio di Chieti-Pescara

#### **Abstract**

*L'odierna conformazione di molte architetture abruzzesi nella zona sottoposta al controllo arcidiocesano di Chieti può essere messa in relazione con l'ingente processo edilizio successivo al terremoto del 1706. Conoscendo, almeno in parte, l'entità dei danni sismici si è considerata, tramite ricerca d'archivio e analisi diretta, la seguente cantierizzazione di alcune rilevanti chiese di questo territorio: ricostruzioni che mutarono spazi sacri medievali e luoghi urbani, condizionando l'impianto delle città dell'epoca, alla base delle attuali.*

*Today's structure of many architectures in the Abruzzi Region, in the zone under the diocese of Chieti control, can be related to the huge building process following the 1706 earthquake. It is possible to analyze the construction site of some significant churches based on the knowledge of the damages due to past earthquakes, still recognizable in the buildings: the reconstructions in this area changed the medieval sacred spaces and urban places, shaped the ancient urban layout and thus determining the current urban centers.*

#### **Keywords**

Terremoto, ricostruzione, architettura religiosa.

*Earthquake, reconstruction, religious architecture.*

#### **Introduzione**

Dopo la serie di scosse che nel 1703 avevano distrutto L'Aquila, coinvolgendo un'ampia zona nel centro della penisola, tre anni dopo, il 3 novembre, fece seguito l'ulteriore catastrofico terremoto abruzzese, con epicentro sulla montagna della Maiella; in tale circostanza, il Marchese di Villena raccolse in un volume a stampa di poche pagine [Fernández Pacheco y Zúñiga 1706] le informazioni tratte «dalle lettere venute [...] a questo Eccellentiss. Sig. Vicerè, e da altre molte particolari [dalle quali] si sono pigliate diligentemente le frequenti funeste notizie». Veniva così descritto il «gravissimo danno negli due Abruzzi, specialmente in Abruzzo Citra»; distretto, quest'ultimo, che per quasi la metà della sua estensione coincideva allora con i limiti territoriali dell'Arcidiocesi teatina [Liberatoscioli 2000, 27].

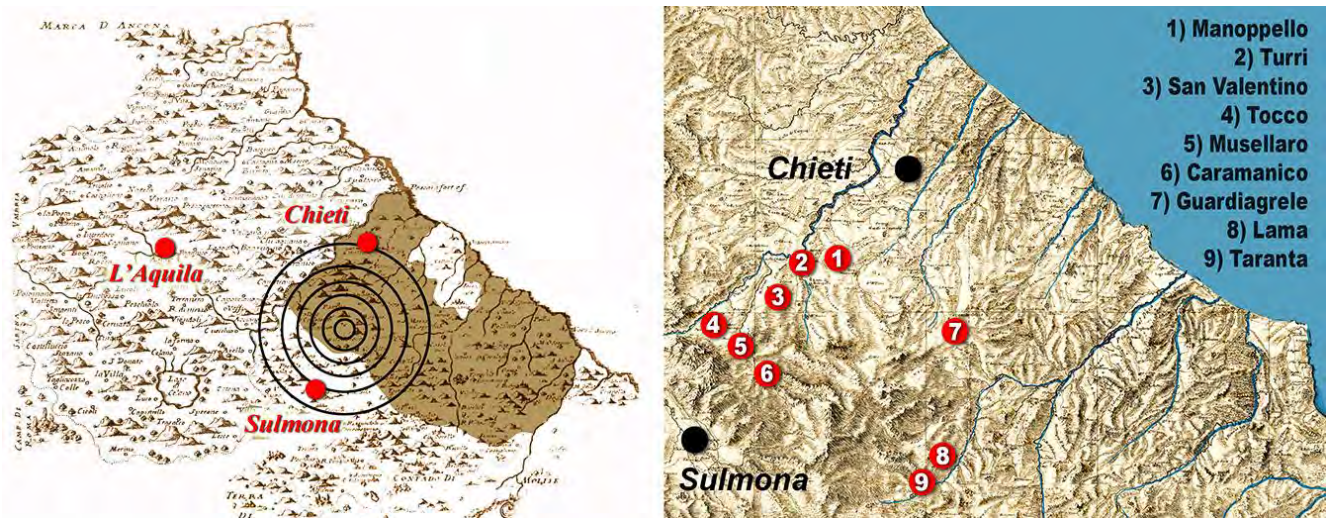
Nel testo del viceré sono annotate le enormi conseguenze sul patrimonio materiale, nonché il numero di vittime, notizie assolutamente utili che possono essere ulteriormente integrate con quanto rilevato dall'arcivescovo di Chieti, Vincenzo Capece nel corso delle sue 'Visite pastorali', iniziate prima del fenomeno tellurico, a causa del quale inevitabilmente interrotte e proseguite soltanto nel 1708. L'alto prelato ebbe modo di recarsi nei tanti centri urbani di sua pertinenza rovinati dall'evento sismico [Mazzanti 2019a, 236]. In molti casi, tuttavia, soltanto l'analisi dell'apparecchio murario a vista degli stessi edifici, se non ricostruiti integralmente, consente di identificare le diverse fasi di cantiere [Mazzanti 2017, 1043-1044].

## 1. Le conseguenze del terremoto nell'Arcidiocesi teatina

Sui versanti della Maiella, in alcuni centri abitati non particolarmente grandi fu descritta una devastazione quasi totale del costruito; i decessi si valutarono in decine, a Manoppello, Turri, San Valentino, Musellaro, Salle, Caramanico e diverse altre località. Una tragedia maggiore, con centinaia di vittime, riguardò Lama, Taranta, Palena e, soprattutto, la popolosa Tocco: qui fu riferito il crollo di più della metà degli edifici, «con la morte di circa 100 persone, e le altre abitazioni sono tutte aperte, e minacciano rovina» [Fernández Pacheco y Zúñiga 1706]. Importanti cedimenti strutturali si verificarono anche a Chieti dove, tuttavia, sempre secondo la 'Relazione' del viceré, «non è accaduto danno molto notevole, salvo nel palagio della Real Audienza, e sue carceri, che minaccia rovina». Nondimeno, rimase seriamente danneggiata la cattedrale di San Giustino, soprattutto il campanile di cui crollò l'estremità superiore; si temette per la stabilità della struttura tanto da ipotizzarne la demolizione [Moretti 1972]. La torre campanaria, rimasta senza cuspide per oltre duecento anni venne ricostruita soltanto durante l'episcopato di Giuseppe Venturi (1931-1947, con la ricomposizione dell'assetto generale del fronte dell'edificio in forme neomedievali verso l'adiacente piazza [Ghisetti Giavarina 2002, 72].

Immediatamente dopo il terremoto del 1706, diversi fabbricati di proprietà diocesana furono riservati agli sfollati; notevole attenzione si ebbe nei confronti delle monache di clausura di Caramanico e di Manoppello, obbligate ad abbandonare frettolosamente i propri monasteri pericolanti; la Curia teatina mise a disposizione una certa quantità di abitazioni provvisorie, dove le religiose poterono alloggiare per tutto il tempo necessario alla riparazione delle loro sedi [Meaolo 1996, 105]. Le Sante Visite del biennio 1708-1709 si svolsero in tale contesto storico; iniziarono 17 mesi dopo il devastante terremoto, quando la ricostruzione dei centri abitati di fatto non era avviata; malgrado ciò, all'indomani dell'immane tragedia, l'accoglienza festosa riservata all'arcivescovo esplicitamente evocata nelle sue memorie, ora custodite nell'Archivio Diocesano di Chieti, manifesta la voglia di rinascita delle comunità più o meno colpite dal sisma, che negli anni seguenti poté concretizzarsi nello sviluppo diffuso di una nuova e fastosa architettura d'impronta barocca, sia negli edifici religiosi, sia nelle residenze civili. Nel testo delle 'Visite pastorali' viene minuziosamente descritto lo stato di conservazione dei fabbricati religiosi, con riferimenti pure alle strutture e ai materiali usati; alcune chiese si presentavano seriamente danneggiate dal terremoto; altre del tutto crollate [Mazzanti 2019a, 239]. È così possibile disporre di un'eccezionale fonte d'informazione sul patrimonio edilizio sacro della zona; già rovinato dal terremoto, nel breve volgere di pochi decenni sarebbe stato drasticamente trasformato, se non del tutto sostituito. Di conseguenza, numerose chiese in ambito teatino palesano certi caratteri tipologici ed estetici specifici del XVIII secolo [Bartolini Salimbeni 1997].

L'Abruzzo, in generale, pur con un leggero ritardo, accolse i motivi architettonici d'ispirazione barocca già sperimentati in altre zone, soprattutto a Roma e Napoli per la loro vicinanza geografica, ma l'arte locale si sviluppò anche grazie all'apporto di maestranze e progettisti del nord Italia, in gran parte provenienti dalla Lombardia. Di notevole interesse sono pure alcune variazioni riscontrate nelle tecniche edili, diffuse nella cantierizzazione post-sismica [Serafini, Varagnoli, Verazzo 2014, 141-142]; innovazioni che possono dimostrare la continua e ininterrotta evoluzione della cultura costruttiva anche in ambiti più periferici del Regno delle Due Sicilie come, ancora in questo periodo, continuava ad essere il territorio teatino [Mazzanti 2017, 1042]. L'interesse della produzione architettonica abruzzese settecentesca è oggi universalmente riconosciuto, benché ancora adesso molti aspetti necessitino di essere approfonditi; per quanto riguarda la parte nell'Abruzzo Citeriore qui considerata, in passato



1: Mappa dell'Abruzzo Citeriore e Ulteriore: individuazione dell'Arcidiocesi di Chieti e della zona interessata dal sisma del 1706. Territorio teatino e centri urbani maggiormente danneggiati (elaborazione grafica dell'autore).

gli studi si sono incentrati soprattutto sull'analisi tipologica e formale dell'edificato. Nel territorio dell'Arcidiocesi di Chieti raramente si segnalano interventi a scala urbana che possano essere messi in relazione ad opere architettoniche barocche di carattere religioso, le quali vengono quindi considerate dalla storiografia tradizionale quasi esclusivamente per la loro spazialità interna, composizione o trattamento delle superfici, raramente in funzione della specifica collocazione nei centri urbani. Si viene così erroneamente a fissare una differenza sostanziale rispetto a quanto, viceversa, accadde a L'Aquila dopo il sisma del 1703, dove molti interventi di ricostruzione ebbero modo d'innescare ripensamenti di scala maggiore, con la definizione di piccoli o grandi spazi e quinte urbane in diretto dialogo con le nuove facciate barocche [Spagnesi, Properzi 1972].

In tutta l'Arcidiocesi di Chieti, nel suo complesso, il sisma del 1706 di certo non costituì il motivo principale dell'ampio fenomeno di rinnovamento architettonico, dovuto in primo luogo ad un programma di riordino coincidente, in questa fase, con la più generale ripresa edilizia nei centri urbani [Giannantonio 2000, 73]. Le fabbriche religiose interessate dai movimenti tellurici, nell'Arcidiocesi teatina quanto nel resto degli Abruzzi erano, quasi tutte, vetuste fondazioni medievali, la cui conformazione originaria dopo l'evento sismico fu parzialmente o totalmente modificata; si è così costituito un patrimonio architettonico significativo nel suo insieme, per valori artistici, simbolici e culturali, esito di un lungo ed eterogeneo processo di fabbricazione, con variazioni estetiche e integrazioni strutturali, differite nel tempo. Tra le principali innovazioni dell'organismo architettonico delle chiese settecentesche nel territorio teatino si può segnalare l'interazione di cellule spaziali cupolate [Varagnoli 2000, 298]; tali cambiamenti apportati all'interno delle chiese hanno però potuto pure incidere, sebbene non sempre in modo programmatico, sull'organizzazione degli spazi urbani circostanti. L'impianto planimetrico degli edifici sacri, a seguito dei rifacimenti, in molti casi rimase invariato, ma la ricostruzione successiva ai terremoti d'inizio Settecento, in tutta la regione, condizionò comunque l'assetto dei sistemi cittadini dell'epoca; questi ultimi poi, senza essere quasi più stravolti nei secoli susseguenti, tranne rare eccezioni, costituiscono il nucleo storico nelle città attuali. Nel peculiare ambito teatino, a seguito degli interventi dopo il sisma del 1706, come a Chieti, poterono pure emergere elementi innovativi nella rilettura degli spazi aperti,

CLAUDIO MAZZANTI



2: Chieti, Cattedrale di San Giustino. Fronte laterale destro all'inizio del XX secolo prima della ricomposizione in stile, a confronto con una rappresentazione dell'edificio dopo il terremoto del 1703 (da Ghisetti Giavarina 2002).

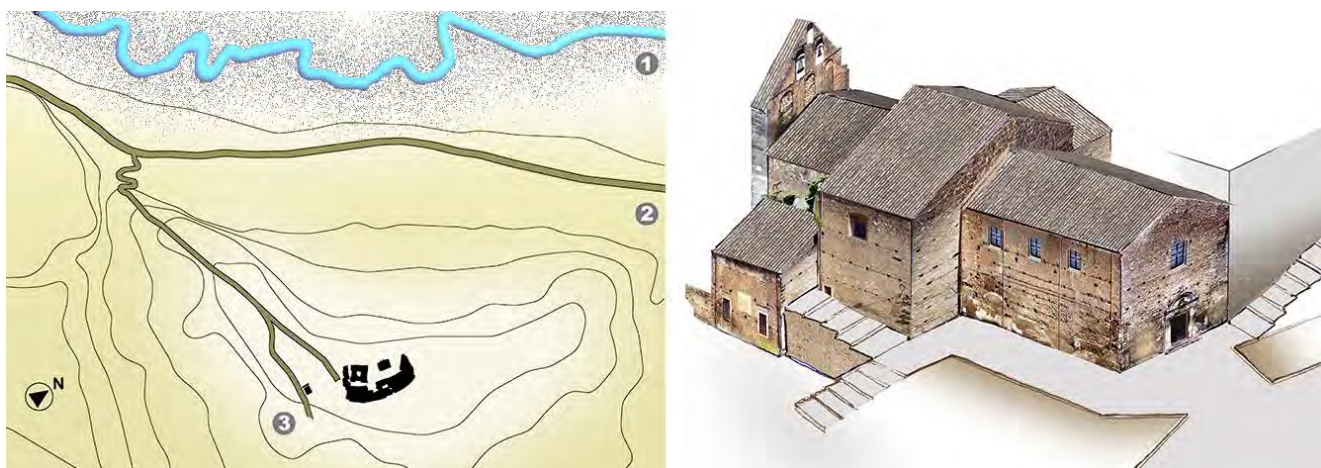
che invece fino alla calamità avevano mantenuto quasi inalterata l'impostazione medioevale, con l'aggiunta sporadica di elementi d'ispirazione rinascimentale [Mazzanti 2018, 200].

## 2. La ricostruzione degli edifici sacri e i cambiamenti nei centri urbani

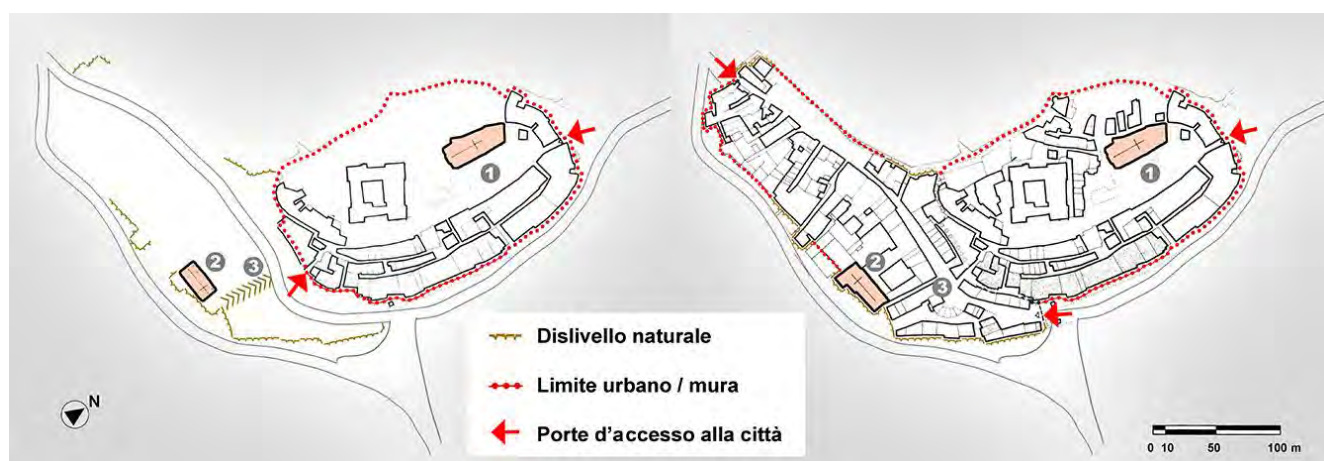
Con la ricostruzione e, quasi sempre, la realizzazione delle coperture voltate, nelle chiese aumentò l'altezza delle navate, il che comportò l'innalzamento delle facciate esterne laterali e, soprattutto, la creazione di nuovi, più solenni prospetti principali. Tranne rare eccezioni, vennero realizzate poche cupole estradossate, in genere nella fase tardo settecentesca e quasi tutte concentrate esclusivamente dentro il perimetro urbano di Chieti. Al contrario, le strutture cupolate appaiono comunemente occultate dal tiburio. Iniziarono così a prendere forma volumetrie esterne più grandi e il conseguente impatto visivo sugli spazi limitrofi ha inevitabilmente caratterizzato l'immagine dei piccoli abitati, come dei centri urbani maggiori, in questa parte d'Abruzzo.

Una dimostrazione significativa è proprio la cattedrale di San Giustino a Chieti, con i drastici interventi apportati dopo i danni sismici del 1703 e del 1706; rinnovata in forme barocche tra il 1759 e il 1770 su progetto del milanese Carlo Piazzola, chiamato dal vescovo Sanchez de Luna, l'architetto rispettò il perimetro della precedente costruzione medievale e le tre navate furono scandite per mezzo di forti pilastri quadrangolari in altrettante ariose campate con copertura voltata, separate dalla porzione del presbiterio composto dal transetto e dall'abside rettangolare: la crociera è coperta con una cupola ribassata impostata su un minimo tamburo e inglobata nel tiburio ottagonale, che si eleva poco al di sopra del tetto della navata centrale. Se la spazialità interna giunse a risultati rilevanti, nel novero dell'interessante produzione tardo settecentesca teatina, al contrario la vasta rielaborazione condotta all'esterno dalla famiglia dei Piazzola non si concretizzò in una definizione compiuta. Dopo il 1706, in un disegno dell'epoca che attesta il crollo parziale del campanile, l'edificio presentava chiare forme medievali, soltanto con l'aggiunta lungo tutto l'intero fianco di un portico d'ispirazione rinascimentale, molto simile a quello addossato al fronte laterale della chiesa dei Santi Nicola e Clemente a Lama dei Peligni, piccolo centro ricadente anch'esso nei limiti diocesani. Agli inizi del XX, invece, la Cattedrale di Chieti, come documentano le foto dell'epoca, si affacciava verso la piazza adiacente con un prospetto ancora abbondantemente incompleto, ancorché ambizioso per proporzioni, ispirato a lontani modelli classici senza alcun elemento





3: Tocco. A sinistra, impianto urbano medievale: 1) il fiume Pescara; 2) la via Tiburtina Valeria; 3) la chiesa di San Francesco. A destra, assonometria dell'edificio ricostruito nel XVIII secolo dai Domenicani (elaborazione grafica dell'autore).



4: Tocco. A sinistra, l'impianto urbano medievale. A destra, la città nel XVIII secolo. Individuazione di 1) chiesa di Sant'Eustachio; 2) chiesa di San Francesco, poi San Domenico; 3) salita dell'Orologio (elaborazione grafica dell'autore).

di novità [Benedetti 1980, 302]. Nel resto del territorio arcidiocesano è altresì possibile individuare ulteriori casi di indubbio interesse, con opere oggetto di ricostruzioni totali, oppure trasformazioni e integrazioni strutturali da porre in relazione col movimento tellurico del 1706. Interventi che, mutando volumi e forme, determinano l'assetto urbano circostante. Esempi di sicuro interesse sono riscontrabili a Tocco (oggi Tocco da Casauria), già ricordata per la devastazione dovuta al terremoto della Maiella. La chiesa madre, Sant'Eustachio, rappresenta il fulcro simbolico del luogo; indebolita dal terremoto del 1703, poi distrutta da quello del 1706, fu ricostruita secondo i dettami formali barocchi, pur mantenendo, solo all'esterno, alcune porzioni originarie; queste rimandano alla struttura preesistente e furono conservate con finalità evocativa in una facciata prospiciente il grande spiazzo pubblico che attornia il tempio [Mancini 2006, 50]. Ancora più evidente appare, però, la ricostruzione post-sismica della chiesa di San Domenico; già dei Francescani [Bartolini Salimbeni 1993, 23], in



CLAUDIO MAZZANTI



5: Caramanico. La chiesa di San Nicola di Bari: individuazione nella planimetria generale, pianta della chiesa inserita nello spazio urbano e vista della facciata principale (elaborazione grafica e foto dell'autore).

origine al di fuori della cinta muraria della città, non lontano dalla Salita dell'orologio dove, ancora nel 1686, esisteva uno degli antichi accessi al nucleo urbano. L'edificio, crollato nel 1456, fu riedificato in forme umili, eppure dotato di un notevole campanile a vela, ora quasi occultato al di sopra della parete di fondo del coro: la chiesa, localizzata proprio al termine della strada che da una deviazione lungo la via Tiburtina Valeria collegava il fondo valle al nucleo urbano di Tocco, era visibile da lontano, dal fiume, grazie all'evidente parete campanaria in facciata.

Nel vecchio San Francesco, con i forti eventi sismici del XVIII secolo, il campanile dovette subire gravissimi danni: soltanto questa struttura, riparata dai domenicani subentrati nel XVIII secolo, venne conservata nella sua collocazione originaria mentre, adattandola alle nuove esigenze e ai gusti estetici del periodo, la chiesa fu ricostruita dalle basi; l'orientamento dell'aula, originariamente con schema tipico dell'architettura mendicante, venne invertito trasformando l'impianto in croce latina a navata unica, con cupola all'incrocio tra la navata e il transetto, più l'abside rettangolare sormontato dal campanile. Sul lato opposto a quello dov'era l'ingresso originario l'edificio fu prolungato fino a raggiungere, con la nuova facciata, l'antico limite della città; venne così a costituirsi un minimo spazio anteriore, rispetto alla quale la cortina edilizia anticipa l'ingresso al tempio, con una certa sensibilità barocca. Tale analisi può allargarsi ad altre località, tra cui Caramanico nella quale secondo l'Antinori il sisma del 1706 provocò dieci morti e rovinò molte case e chiese, tra cui San Francesco e San Giovanni Battista con il convento delle Clarisse; nella chiesa madre di Santa Maria Maggiore cadde il medaglione nella volta della Cappella dell'Assunta [Antinori 1980, 69]; ugualmente, dalla 'Relazione' del Marchese di Villena, è possibile sapere che «La terra di Caramanico, dal quarto della Parrocchia di San Niccolò a basso è tutta disfatta, e nell'altre parti ha molto patito e vi si credono circa 22 morti tra gli quali 2 Monache». Con il terremoto, un'ampia porzione del borgo rimase quindi distrutta e non fu ricostruita, in particolare proprio nella zona centrale del sistema urbano dove, interrompendo l'alta densità edilizia dell'abitato

medievale, venne così ricavato uno spazio libero davanti all'antica chiesa di San Nicola di Bari, anch'essa fortemente danneggiata. Nel 1723 terminò la ristrutturazione dell'edificio sacro, ora a tre navate non perfettamente simmetriche, irregolarità dovuta all'adattamento della precedente struttura [Mazzanti 2019b, 787]; presenta una facciata di raffinato gusto barocco, perfettamente simmetrica, organizzata in altezza su due livelli senza differenze tra navata centrale e laterali. Preceduta da un'ampia scalinata, con l'impaginato architettonico tripartito ripropone la suddivisione interna; nell'insieme, con lo slargo prospiciente, rappresenta un ragguardevole esempio di progettazione a scala urbana in epoca barocca.

## Conclusioni

Nel territorio di pertinenza dell'Arcidiocesi teatina, in alcuni centri urbani interessati dal cataclisma del 1706 la ricostruzione è stata fortemente influenzata dagli edifici religiosi; questi, talvolta crollati totalmente, oppure fortemente danneggiati, con la loro presenza o la loro memoria, hanno certamente condizionato, a livello urbano e architettonico, la nuova immagine di tali località. Altrove, nel resto della regione, tale rapporto risulta evidente ed è stato adeguatamente investigato; al contrario, nel territorio interno della provincia di Chieti si deve approfondire ulteriormente questa tematica, sottovalutata soprattutto perché il tessuto edilizio che gravita attorno ai poli religiosi considerati ha spesso patito, nel tempo, alterazioni dei caratteri estetici, con il rischio di perdere o dimenticare alcune apprezzabili creazioni della storia urbana locale.

## Bibliografia

- ANTINORI, A.L. (1980). *Dizionario storico topografico degli Abruzzi*, L'Aquila, Dep. Abruzzese Storia Patria.
- BARTOLINI SALIMBENI, L. (1993). *Architettura francescana in Abruzzo, dal XIII al XVIII secolo*, Pescara, DSSAR.
- BARTOLINI SALIMBENI, L. (1997). *Delle tipologie religiose nell'architettura abruzzese fra XI e XIX secolo, «Abruzzo», Storia dell'Arte dell'Abruzzo e del Molise dall'antichità ai nostri giorni*, Pescara.
- BENEDETTI, S. (1980). *L'Architettura dell'epoca barocca in Abruzzo*, in *Atti del XIX Congresso di Storia dell'Architettura* (L'Aquila 1975), L'Aquila, Ferri, pp. 275-312.
- FERNÁNDEZ PACHECO Y ZÚÑIGA, J.M. (1706). *Distinta relazione del danno cagionato dal terremoto succeduto á di 3 novembre 1706 secondo le notizie venute à questo eccellentissimo Marchese di Vigliena*, Napoli, Niccolò Bulifoni.
- GHISETTI GIAVARINA, A. (2002). *L'immagine della città dal Rinascimento al Novecento*, in *Teate, il disegno di una città*, a cura di C. Mezzetti, Roma, Kappa, pp. 71-73.
- GIANNANTONIO, R. (2000). *Le chiese nel Settecento abruzzese*, in *L'Abruzzo nel Settecento*, a cura di U. Russo e E. Tiboni, Istituto Nazionale di Studi Crociani, Pescara, Edizars, pp. 71-102.
- LIBERATOSCIOLI, G. (2000). *L'Arcidiocesi di Chieti-Vasto. Quadro storico, amministrativo, pastorale*, Chieti, Tinari.
- MANCINI, R. (2006). *Viaggiare negli Abruzzi*, vol. III, *La Via Valeria*, L'Aquila, Textus.
- MAZZANTI, C. (2017). *I cambiamenti delle tecniche costruttive negli edifici della Diocesi di Chieti dopo il terremoto del 1706*, in *Actas del II Congreso Internacional Hispanoamericano - X Congreso Nacional de Historia de la Construcción* (San Sebastián, 3-7 ottobre 2017), vol. II, Madrid, Instituto Juan de Herrera, pp. 1041-1050.
- MAZZANTI, C. (2018). *La città barocca come 'spazio scenico': la metamorfosi dei luoghi urbani abruzzesi nel vedutismo settecentesco*, in *Theatroideis. L'immagine della città, la città delle immagini*, a cura di M. Livadiotti et al., Roma, Quasar, pp. 197-209.
- MAZZANTI, C. (2019a). *L'architettura e il sisma della Maiella del 1706 nelle visite pastorali dell'Arcivescovo di Chieti Vincenzo Capece*, in «Quaderni di filologia e lingue romanze», Ricerche svolte nell'Università di Macerata, terza serie, n. 34, a cura di G. Mastrangelo Latini, L. Pierdominici, pp. 231-260.
- MAZZANTI, C. (2019b). *Architettura religiosa e sviluppo urbano di Caramanico: vicende storiche e valorizzazione del patrimonio edilizio*, in *ReUSO 2019. Patrimonio in divenire. Conoscere, valorizzare, abitare*, a cura di A. Conte, A. Guida, VII Convegno Internazionale sulla Documentazione, Conservazione e Recupero del Patrimonio Architettonico e sulla Tutela Paesaggistica (Matera 2019), Roma, Gangemi, pp. 779-790.
- MEAOLO, G. (1996). *I vescovi di Chieti e il loro tempo*, Vasto, Editrice Il Nuovo.
- MORETTI, M. (1972). *Restauri d'Abruzzo*, Roma, De Luca.

CLAUDIO MAZZANTI

SERAFINI, L., VARAGNOLI, C., VERAZZO, C. (2014). *Construir contra el terremoto en Abruzzo. Las medidas antisísmicas tradicionales*, in *Messico Italia Restauro. Venti anni di convenzione Unam – Ud'A*, a cura di M. D'Anselmo, Roma, Gangemi, pp. 139-160.

SPAGNESI, G., PROPERZI, P. (1972). *L'Aquila problemi di forma e storia della città*, Bari, Dedalo.

VARAGNOLI, C. (2000). *Dal Vicerego al Regno. Abruzzo e Molise*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, v. 1, Milano, Electa.

## Organic versus Geometric: The Impact of the 1755 Lisbon Earthquake

**PEDRO MAIA**

Universidade do Porto

### Abstract

*In the last two decades, with the increase in the offer and accessibility of low-cost travelling, we have witnessed in Europe a radical transformation and de-characterisation of many cities that have become places and shop windows expressly designed for tourism in which services, stores, housing, institutions and daily habits are constantly changing. This very rapid metamorphosis in historical centres of European cities, seems only to have had a parallel in the past, when cities were suddenly devastated by bombings or natural cataclysms. The present case study analyses the paradigmatic change in the design of road arteries and the architectural layout of downtown Lisbon after the 1755 earthquake, which left most of the city completely destroyed. If for centuries, the configuration and formal evolution of the city was carried out very slowly in an organic way, with the post-earthquake design we witness a totally new geometric option imposed from the outside to the inside of the city.*

### Keywords

City, earthquake, palimpsest, reconstruction, reconfiguration.

1. In the last two decades, with globalisation, with the increase in the offer and accessibility of low-cost travelling and the proliferation of local accommodation units, we have been witnessing a transformation and de-characterisation of many European cities which have become shop windows expressly designed for tourism. If, on the one hand, after the global economic crisis of 2009, this pro-tourism tendency allowed many citizens to find an alternative form of subsistence, on the other, unfortunately, the economic activity and aggressiveness of major economic lobbies destroyed what was the essence of the historical city centres, the habits of citizens and urban daily life through the radical transformation of housing areas, ancient neighbourhoods, traditional family shops and institutions closely linked to the city life. This fast metamorphosis of the historic centres of European cities seems to have had a parallel in the past, only when cities were devastated by wars, with occupations and bombings, or by natural cataclysms and, therefore, likely to be compared with what happens today in Lisbon and what happened in this city in the 18th century in terms of its reorganisation after the 1755 earthquake, which left much of the city completely destroyed (fig. 1).

2. In the next page (fig. 2), a small detail of The Lisbon Panorama (*A Grande Vista de Lisboa*) is shown, which is perhaps one of the largest urban panoramas in the world. It consists of 16 tile panels with a total of 1.12 meters in height by 22.46 meters in length, where one can guess how the city was organised geographically, architecturally and also socially. Having previously belonged to the Palace of the Counts of Ferreira and Tentugal, it is currently mounted and permanently on display at the Lisbon Tile Museum.



PEDRO MAIA



1: Anonymus. The Lisbon Earthquake and Tsunami, 1755, Museu da Cidade, Lisboa (image courtesy of Museu da Cidade).



2: Gabriel del Barco. The Lisbon Panorama (detail), c. 1700. Museu do Azulejo de Lisboa (image courtesy of Museu do Azulejo de Lisboa).



The panel is attributed to Gabriel del Barco (1649-c.1703) and depicts a view of the early 18th century Lisbon from Algés to Xabregas in an extension of 13 kilometres, just a few decades before the 1755 earthquake. Being considered an iconic work of great value, very little is known about the project of the panel, the context in which it was made and, above all, the technical procedures adopted in its design. However, by observing any of the sixteen different panels that define the panorama, we can get a closer look in to the city in the end of the 17th century: palaces and fortresses are represented, churches and convents, markets and fountains, water mills, pillories and other Christian symbols and numerous characters and animals engaged in different tasks that allow us to somehow perceive the movement and life of the city of Lisbon at that time [Maia 2019]. One interesting feature that somehow illustrates how Lisbon looked like just before the 1755 earthquake is the way the layout and buildings of the city seem to adapt to the geographical characteristics of the territory. However, churches, convents, noble palaces and other important buildings occupy privileged or the high locations, while the rest of the houses gather around the latter, adapting and fitting as they can, sometimes even defying the laws of gravity. We also find empty and architecturally untouched areas on steep hills, around farms and fields and by the river bank, where different social and trading activities seem to take place.

These geographical features of the city, as well as the strategy to build around and according to them in an organic and natural manner, seem to be also quite visible if we observe a map of Lisbon from 1650, considered the earliest reliable representation of how the city grew, was thought, structured and organised (fig. 3). Lisbon, known in Portugal as the city of the Seven Hills [Oliveira 1989], grew and developed over many centuries before the 1755 earthquake, according to these organic geographical features intimately articulated with its human activities and daily life. Simultaneously, some centuries before the earthquake, Portugal had become one of Europe's main doors to the East, to the West and to the South through Africa's entire coast line as a major route of trading. Therefore, Lisbon, the capital, became a cosmopolitan crossroad of cultures hosting in different areas Moorish, Jesuit, Jewish, Asian and African city communities. Through time, slowly, arteries and roads, plazas and buildings across the city have mingled their way through centuries and many generations and, naturally, over time, ended up defining a pattern, an overlapping palimpsest. Like in many other cities in Europe, this is basically a result of the intertwining of human activities and the cities natural geographical barriers.

*Ô malheureux mortels ! ô terre déplorable!*  
*Ô de tous les mortels assemblage effroyable!*  
*D'inutiles douleurs, éternel entretien!*  
*Philosophes trompés qui criez: Tout est bien.*  
[Voltaire 1756, 470].

According to different reliable sources, at 9.30 am, on the 1st of November 1755, many strong tremors were felt in Lisbon for about two hours, along with a tsunami that invaded the river margins and countless fires that lit around the city. This violent, sudden and unexpected cataclysm, curiously on Halloween day, resulted in the death of over ten thousand people, in the destruction of practically all of the city buildings and in the loss of many centuries of history and habits.

After the cataclysm, before a city totally destroyed, King José the 1st rapidly nominated Marquis of Pombal (Sebastião José de Carvalho e Melo, 1699-1782), one of his most

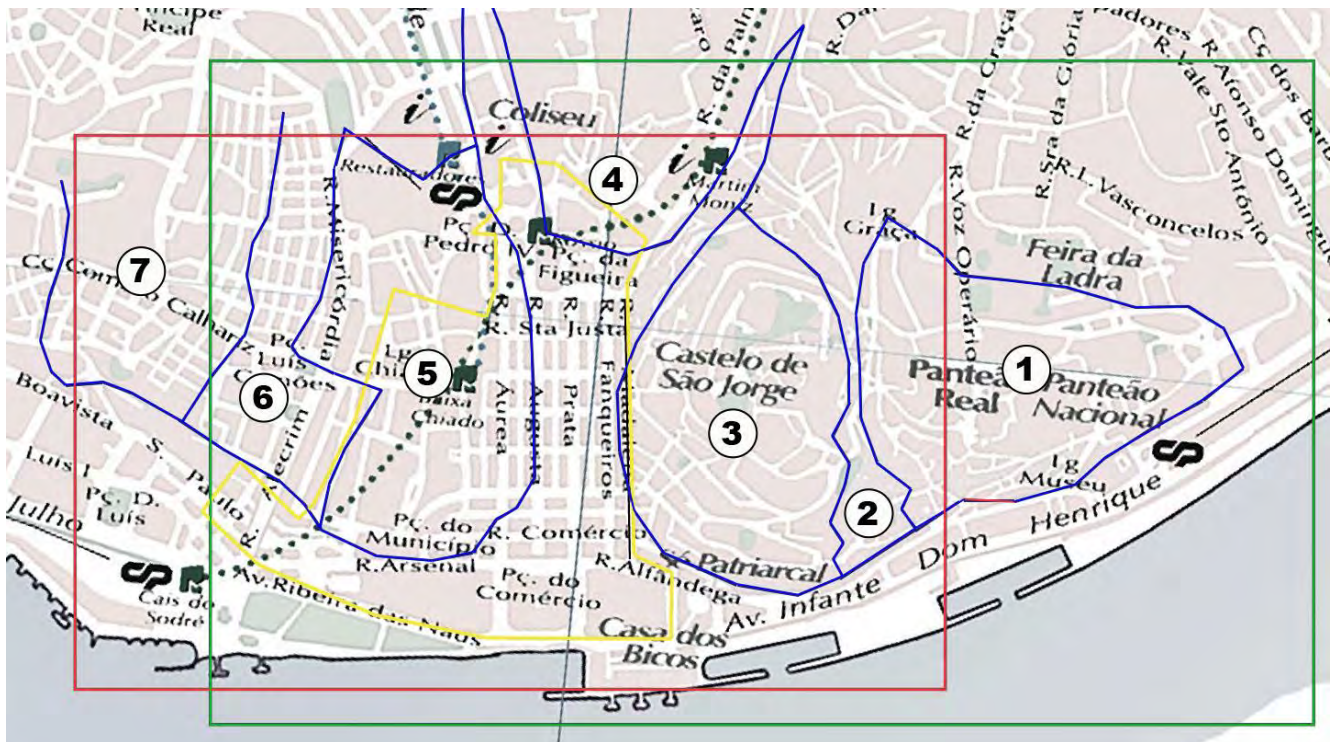


3: João Nunes Tinoco. 19th century copy of a 1650 map of Lisbon, 1850. Museu de Lisboa (image courtesy of Museu de Lisboa).

prominent ministers and a staunch follower of the Enlightenment ideals, to govern the city and to coordinate its reconstruction [França 1989, 14]. The first project was assigned originally by Pombal to General Manuel da Maia (1677-1768), who brought together a team of architects and military engineers coordinated by Captain Eugénio dos Santos (1711-1760) and Lieutenant Colonel Carlos Mardel (1695-1763). If, for centuries, the configuration and formal evolution of the city was carried out very slowly in a progressive and organic manner, with the post-earthquake pragmatic design, we will witness a totally new geometric proposal imposed from the outside to the inside of the city, somewhat like a criss-cross between a city built on an empty land and an enormous military headquarter and orderly barracks [Maia 1756] (fig. 5).

The reconstruction plan, especially aimed at the low part of the city between Castelo and São Roque (areas 5 and 3, fig. 4), envisioned the complete destruction of the remaining ruins caused by the earthquake and the creation of a concept of a totally new city (fig. 5). For this area, by the river margin, the famous and emblematic Terreiro do Paço (or Praça do Comércio), in relation to which we can find countless birds eye view representations

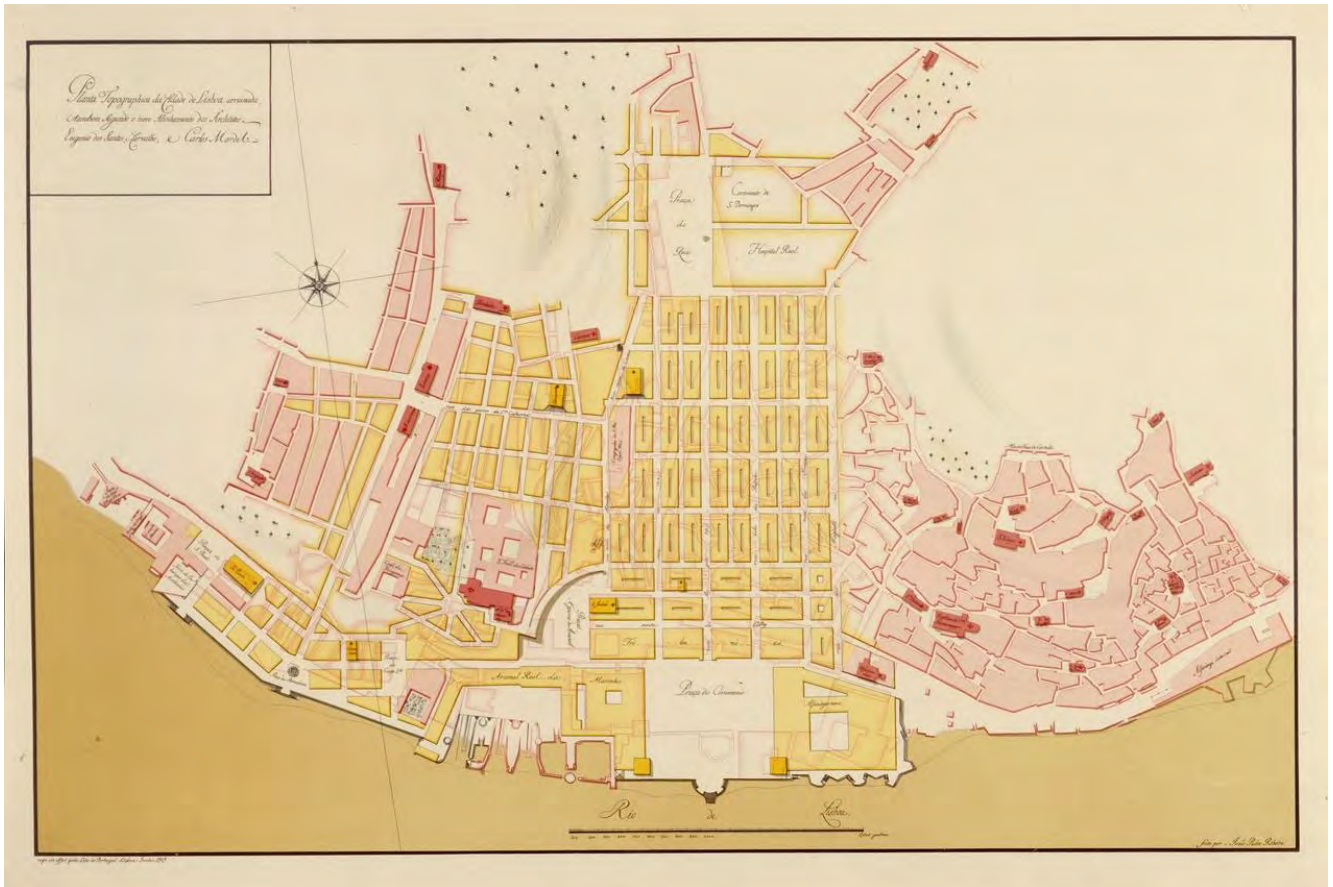




4: Contemporary map of Lisbon city. City centre identifying in blue the famous Seven Hills of the city (1. São Vicente, 2. Santo André, 3. Castelo, 4. Sant'Ana, 5. São Roque, 6. Chagas, 7. Santa Catarina); in green the section showed in the previous map (fig. 3); in red the area of the city visualized in fig. 5; and in yellow the area of Lisbon totally transformed after the earthquake of 1755 (author's image).

and paintings of the city from the 15th century on; Manuel da Maia conceives a welcoming majestic arch and adjacent civil buildings that still today are considered one of the city's ex libris.

This arch, inspired on Charles Le Brun's famous Arc de Triomphe [França 1989, 35], as well as the completion of the plaza's second lateral right tower, will define a symmetry to set the tone and the example for the development of the rest of the reconstruction effort, not only in the lower part of the city. On the other hand, the proportion of the buildings and their geometric typology, finetuned with the new urban plan for the low part, will determine the development and conception of the majority of the remaining public and civil buildings that were erected from the river up to the northern part of the area one can see on the map (fig. 5), where the previous Lisbon totally vanishes. However, in many other areas of the city, where the earthquake also destroyed most of the buildings, the new geometric concept and urban planning will be thought and somehow adapt to pre-existing religious and civil buildings; this left memories and testimonies that still today give us an impression of the city's development after the middle ages. But not only the new city centre plan followed some kind of an organised military grid. Also the planning of the buildings wooden structures was designed to be resistant to future earthquakes. In addition, lengths, heights and symmetries of windows, arches and doors were conceived on the basis of a standard unit thought to be the most practical in what concerns construction, production and transportation from the general construction site, strategically located in the city [França 1989, 57].



5: Carlos Mardel, Eugénio dos Santos de Carvalho. Map of Lisbon showing (in yellow) the re-construction proposal after the 1755 earthquake, 1758. Museu de Lisboa (image courtesy of Museu de Lisboa).

In this new Lisbon's downtown plan, also the heights of administrative buildings, services and housing was regulated, thus imposing a discipline to the previous unorganised and chaotic city, where also a modern sewer system was entirely conceived to rid the city of dirt and smell. Obviously, in Gabriel del Barco's Lisbon Panorama (fig. 2) prior to the earthquake, many aspects of Lisbon's seventeenth century daily life are not at all visible, neither is the way the city grew along centuries in a considerably organic, chaotic and unorganised manner – a period of social and political decadence following the golden age of the Portuguese fifteenth century discoveries.

**3.** In a relatively short period after the earthquake, the new, enlightened, organised and disciplined Lisbon offers a totally new paradigm. In a matter of a few decades, the geometric concept for the low part of the city ends up by spreading gradually to the upper parts and contaminating other new neighbourhoods connected to the centre by large arteries and straight avenues. Cleansing and discipline are discretely imposed by Lisbon's illuminated despot, Marquis de Pombal, along with his crew of military architects and engineers, that easily create a new order in the low part of the city. Thanks to the magnitude, violence and calamity of the earthquake, this is a completely new geometric design that fully disposes of the previous city; around this area, a contamination of these principles will confront, adapt

and transform according to the previous and reconstructed ancient religious and civil buildings, throughout the city.

Curiously, if Lisbon's city centre and general urban concept after the earthquake changed radically, creating a completely new design and urban grid, the changes it might have had caused in the cities daily habits and inhabitants seem to be not so significant, if one compares them to what happened very recently in this city, in just a few years. In fact, the same city urban planning and buildings conceived for a specific purpose seem to adapt to a completely different use and life style, a totally new paradigm. Today, tourists from all over the world 'invade' the city and local neighbourhood inhabitants from Lisbon's Seven Hills and other central areas have been expelled by landlords from their houses to the outskirts and to uncharacteristic neighbourhoods. Ugly shops with useless and superficial items have opened everywhere. Emigrants, generally from undeveloped countries that try to thrive and make a living in a new world, have legitimately taken over old traditional shops in many areas of the city. Portuguese traditional products are re-decorated and sold at exorbitant prices and restaurants and cafes are transformed to receive tourists and richer customers, while Starbucks and other superfluous multinational companies and lobbies gradually thrive. The whole city is invaded by ridiculous coloured tuk tuks and ugly and polluting fake childish trains. The traditional Portuguese trams are covered with advertisements and converted for sightseeing, no longer serving the local citizens. English type double decker yellow, blue and red buses, packed with tourists, manage to jam traffic at all hours, thus creating a confusion all around the city. The city becomes unbearable and its arteries, pavements, boulevards and traditional neighbourhoods are impossible to walk in due to the many tourists, constantly sightseeing and taking photographs. Lisbon becomes uncharacteristic, strange and some kind of shop window designed for foreigners, similar to many other capital and cities in Europe. Lisbon witnesses a radical change, loses its daily habits and no longer seems fit to live in. The old secular city or the more recent geometrical 18th century grid, are superficially decorated and disguised, leaving the urban grid and configuration untouched, but the daily life and inhabitants, that ultimately can define what a city is, was drastically changed and destroyed. Most interestingly, this phenomena seems clearly magnified today with the governmental recent measures of non-circulation of people and tourists associated with Covid 19 epidemic. Suddenly, from one moment to another, these new fake touristic cities have become empty, looking like having become useless, to have lost their purpose, showing us clearly the fragility and unsustainability of this growing touristic era.

### Bibliography

- FRANÇA, J.-A. (1989). *A Reconstrução de Lisboa e a Arquitetura Pombalina*, Amadora, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- MAIA, M. da (1756). *Terceira parte da dissertação sobre a renovação de Lisboa*, Lisboa (Torre do Tombo, Conselho de Guerra, Correspondência, mç. 270, n. 1, cx. 954).
- OLIVEIRA, F.N. de (1992). *Livro das Grandezas de Lisboa*, Lisboa (first edition 1620).
- VOLTAIRE (1756). *Poème sur le Désastre de Lisbonne*, in *Œuvres Complètes de Voltaire*, Paris, Garnier.

### Sitography

- MAIA, P. (2019): <http://www.museudoazulejo.pt/pt-PT/ExposAct/ExpoPerm/ContentDetail.aspx?id=966>





## ***Dalla città fortificata al 'più bel chilometro d'Italia'. Il volto di Reggio Calabria nel corso dei secoli***

*From the fortified city to the 'most beautiful kilometer in Italy'. The image of Reggio Calabria throughout the centuries*

**FRANCESCO DE LORENZO**

Università Mediterranea di Reggio Calabria

### **Abstract**

*Il terremoto del 1783 rappresenta per Reggio Calabria un punto di rottura tra presente e passato: con la ricostruzione della città post sisma, l'impianto urbano medievale veniva definitivamente abbandonato. È possibile ricostruire l'immagine della settecentesca e ottocentesca città attraverso un'attenta integrazione tra cartografie storiche e diari di viaggio. Elemento di cucitura tra le fonti documentarie è il Castello Aragonese, unica architettura intra moenia resistita nel corso dei secoli.*

*The earthquake of 1783 represents for Reggio Calabria a split between the present and the past. The medieval urban system has been definitively abandoned due to the reconstruction of the post-earthquake city. It is possible to reconstruct the image of the eighteenth and nineteenth century city through a careful integration between historical maps and travel diaries. The Aragonese castle, the only architecture inside the walls that endured over the centuries, is the linking element among the documentary sources.*

### **Keywords**

Reggio Calabria, Castello Aragonese, terremoto.

*Reggio Calabria, Aragonese Castle, earthquake.*

### **Introduzione**

«Là dove il fiume Apsìa, che de' più sacri al mar correndo sbocca, ove dentro spingendo la Femmina congiunge il maschio; ivi tu fonda una cittade. Il paese Ausonio a te concede il Nume» [Diodoro Siculo 1847]. È questa l'origine mitologica che segnò i natali della città di Rhegion. Il territorio dove un gruppo di Calcidesi guidati dall'oracolo di Delfi trovò una vite intrecciata ad un fico selvatico, diventò il suolo sul quale sarebbe stata fondata la prima città sulla riva continentale dello stretto di Messina.

Rhegion si configurava a quel tempo come un tratto di costa concavo, ricovero naturale delle imbarcazioni, ed una porzione di terra individuata a nord dai torrenti Annunziata e Santa Lucia, e a sud dai torrenti Calopinace (Apsìa nella leggenda) e Sant'Agata. Questi rappresentavano i confini naturali di quella città che dal 2000 a.C. avrà il destino di essere più volte distrutta e ricostruita sempre nello stesso luogo, diventando scrigno della propria stratificata storia, nel corso delle varie epoche.

Tra le invasioni e le calamità naturali, ci si sofferma in particolare sul terremoto del 1783 che rappresenta un punto di scissione tra il presente e il passato della città. Con questo evento sismico infatti viene abbandonato per sempre il vecchio impianto urbano medievale in favore di una maglia a scacchiera ortogonale alla linea di costa.

FRANCESCO DE LORENZO

Si presenta la trasformazione urbana e il volto di Reggio Calabria attraverso uno degli edifici più longevi nel corso della sua storia: il castello, fortezza per la difesa del territorio intra ed extra moenia oltre che per il controllo delle mura stesse e il passaggio di imbarcazioni nello Stretto. Tre sono invece le tipologie documentarie scelte per la ricostruzione dell'immagine della città: le cartografie conservate presso gli archivi, le illustrazioni e i diari dei viaggiatori a cavallo tra XVIII e XIX secolo e le fotografie di fine Ottocento.

### **1. Dai bizantini agli aragonesi: la città medievale e il suo castello**

Una tra le prime immagini in una vista a volo d'uccello che consente una ricostruzione visuale dello schema urbano medievale della città di Reggio, risale alla fine del Seicento per opera dell'abate Giovan Battista Pacichelli. Egli realizzò un rilievo confrontabile fedelmente con la descrizione testuale della cinta muraria per mano dello Spagnolio nel 'De Rebus Rheginis'.

L'impianto planimetrico giunto fino al terremoto del 1783 è frutto dell'incessante susseguirsi di dominazioni e delle continue invasioni che hanno deturpato la città a partire dal V secolo d.C. La polis greca già danneggiata dal terremoto del 91 a.C. e la Rhegium romana incendiata da Alarico nel 410 d.C. vennero rase al suolo e la città venne ricostruita sotto il dominio bizantino.

Fu proprio l'imperatore Giustiniano nel 536 a rendere fortificata la città, consolidando l'antica cinta e creando la prima struttura muraria del castello. La posizione della città risultava infatti strategica per il controllo dello Stretto di Messina, diventando peraltro, in quel periodo, sede del governatore della Regione e 'castron', centro di notevole interesse politico e commerciale.

Nonostante la presenza delle dominazioni normanna nel 1059 e sveva nel 1196, il castello venne ampliato solo nel 1258 da Federico II di Svevia, prima che la città venisse conquistata nel 1266 dagli Angioini. Le continue guerre tra questi ultimi e gli Aragonesi spinsero la Regina Giovanna I a ordinare nel 1381 la fortificazione del castello.

Dal 1442 sotto gli Aragonesi, la giurisdizione di Reggio si estendeva su un vasto territorio. Per garantirne un adeguato controllo, il re Ferdinando d'Aragona nel 1458 fece ampliare la struttura del castello con la costruzione di due nuove torri merlate e nel 1479 fece scavare il fossato che ne avrebbe garantito una migliore difesa.

Dunque, non solo l'impianto urbano settecentesco è il risultato delle trasformazioni da parte degli invasori che hanno dominato il territorio nel corso dei secoli, ma anche e soprattutto il castello è il frutto di un rimaneggiamento da parte dei sovrani che necessitavano di una struttura adeguata alla difesa della città. Il castello, oggi noto come aragonese non per la sua data di fondazione, bensì per la sua massima espansione sotto Fernando I d'Aragona, risulta ancora parzialmente visibile e visitabile seppur abbia subito nel corso dei millenni ampliamenti e demolizioni.

Nonostante il terremoto del 1562 e le continue incursioni turche durante il dominio spagnolo tra il Cinquecento e il Settecento, l'assetto della città non subì particolari variazioni fino al terremoto del 1783, continuando il proprio sviluppo all'interno della cinta muraria.

Osservando il rilievo del Pacichelli è possibile descrivere come si presentasse la città di Reggio intra moenia alla fine del XVII secolo. Idealmente divisa in quattro parti, come lo stesso Spagnolio riporta nella sua descrizione di inizio Seicento, l'accesso alla città era consentito esclusivamente da quattro porte, due delle quali sulla marina (Porta Amalfitana e Porta Dogana), una sulla cinta muraria nord (Porta Mesa) e una con diretto accesso dal



1: Raffigurazioni di Reggio Calabria seicentesca: confronto. A destra l'illustrazione di G. B. Pacichelli (1703), a sinistra la cartografia militare del 1675. In entrambe le immagini si può notare il Castello Aragonese.

Calopinace a sud (Porta San Filippo). In realtà proprio alle spalle del castello esisteva una quinta porta (Porta Crisafi) probabilmente murata alla fine del Cinquecento, e per questo chiamata anche Porta Falsa.

Tra il castello e la Strada Maestra che collegava, seppur in modo non rettilineo, la Porta Mesa alla Porta San Filippo, sorgevano gli edifici della Cattedrale e del Vescovato. Sebbene ancora oggi il Duomo sorga nello stesso lotto, la ricostruzione post terremoto 1908 ne ha completamente variato l'orientamento. Pertanto, l'unico riferimento architettonico utilizzabile per una sovrapposizione planimetrica nel corso dei secoli rimane il castello, del quale esistono ancora oggi le due torri fatte costruire da Fernando I d'Aragona.

Benché l'incisione di Pacichelli sia una delle prime immagini a rappresentare la città all'interno delle mura, esistono due cartografie militari che tracciano lo stato di fatto e lo stato di progetto fortificatorio al 1675 e al 1678. Queste, svuotate di ogni riferimento agli edifici intra moenia, poiché esclusivamente finalizzate alla conoscenza del territorio e all'aggiornamento delle difese cittadine, sono le prime rappresentazioni in planimetria che consentono oggi di individuare il reale posizionamento delle mura di cinta e del Castello Aragonese, del quale peraltro riusciamo a coglierne la specifica forma e dimensione. Tali cartografie militari consentono dunque un punto di partenza per le sovrapposizioni planimetriche legate alla conoscenza dell'evoluzione del tracciato urbano dal Seicento ad oggi.

## 2. Il nuovo assetto della città dopo il terremoto del 1783

All'indomani del terremoto del 1783 lo scenario che si rileva all'interno della cinta muraria è catastrofico. Il terremoto ha stravolto l'ambiente costruito e il paesaggio agrario. «Reggio non ha conservata dell'antica sua gloria, che il nudo, e vano nome. Si è da taluni scritto che godette un tempo il vantaggio di due belli porti: ora non ha che appena una spiaggia, in cui non possono rimanersene ricovati, che i soli piccioli legni; e ciò pure non senza pericolo, quando il mare è in forte tempesta» [Sarconi 1784, 367]. «Non vi ha casa, non vi ha chiesa, non v'ha edificio pubblico, o privato, che non sia stato o ridotto in frantumi, o disciolto in masse in parte ruinanti, e in parte percosse in modo, che un uomo prudente non può per là entro soffermarsi senza palpito, o senza pericolo. Egli è vero che vi si veggono ancora alcune parti di pubblici, e di privati edificj in piè ritte, ed esistenti; ma, come già dicemmo, è ben a temersi dell'apparente esistenza di questi miseri avanzi del furore della natura»

[Sarconi 1784, 364-365]. «Le strade della città furono quasi tutte situate a pendio troppo scosceso: esse sono tortuose, e strette a norma del gusto dell'antichità: circostanza, che ora rende pericoloso il camminarvi per entro, e imprudente, il trattenervisi a titolo di osservarne le ruine. ... La Cattedrale però dovea esser bella, e magnifica. ... I muri, e 'l restante della città, sentivano un poco troppo il peso della vecchiaja» [Sarconi 1784, 367-368]. «Tutte le vecchie mura che riguardano il mare (sono) piene di aperture» [Galanti 1792, 425]; il castello invece, seppur rovinato, si manifesta «nella sua antica forma ed in esso vi sono carceri criminali e civili con i rispettivi corpi di guardia» [Galanti 1792, 426].

Solo le parole di chi ha personalmente vissuto i luoghi dopo il sisma possono restituire una realistica immagine di come apparisse agli occhi dei viaggiatori la città devastata. Si evince dunque come il castello fosse l'unica struttura che almeno alla vista non presentasse segni di evidente cedimento, continuando ad assolvere esclusivamente alla propria funzione di carceri. La città andava dunque ripensata, nell'ottica di una nuova edificazione che lasciasse alle spalle il vecchio impianto medievale con strade strette e tortuose, in favore di una nuova maglia urbana più regolare. Il nuovo progetto avrebbe dovuto avere degli accorgimenti specifici legati alla possibilità che un nuovo evento sismico si sarebbe potuto verificare da lì a breve.

Su nomina del maresciallo Francesco Pignatelli per la gestione dell'emergenza post sismica della città, gli ingegneri Antonio Winspare e Luigi La Vega proposero difatti la propria idea di come dovesse essere ricostruita Reggio, dettando le linee guida che sarebbero state successivamente approvate dal parlamento cittadino. «La strada principale, come quella che deve più dell'altre servire alla decorazione di detta Città sarà, per quanto si possa, fiancheggiata dagli edifici delle Persone più facoltose alle quali si assegnerà il suolo a proporzione della richiesta ed a seconda della forma alla quale devono assoggettarsi di fabricare, non dovendosi aver riguardo all'antico Possessore di quel suolo, se non in quanto sia Egli in grado d'edificare con quella semplice, ma elegante decorazione che viene insinuata, né si permetterà che in detta strada vi siano Macelli, Pescherie o botteghe di generi che tramandano cattivo odore o facciano succidume o ovazzo; queste botteghe nel progetto saranno giudiziosamente ripartite nelle piazzette e strade traverse, come più s'accomoderà all'opportunità e convenienza dei Particolari»<sup>1</sup>.

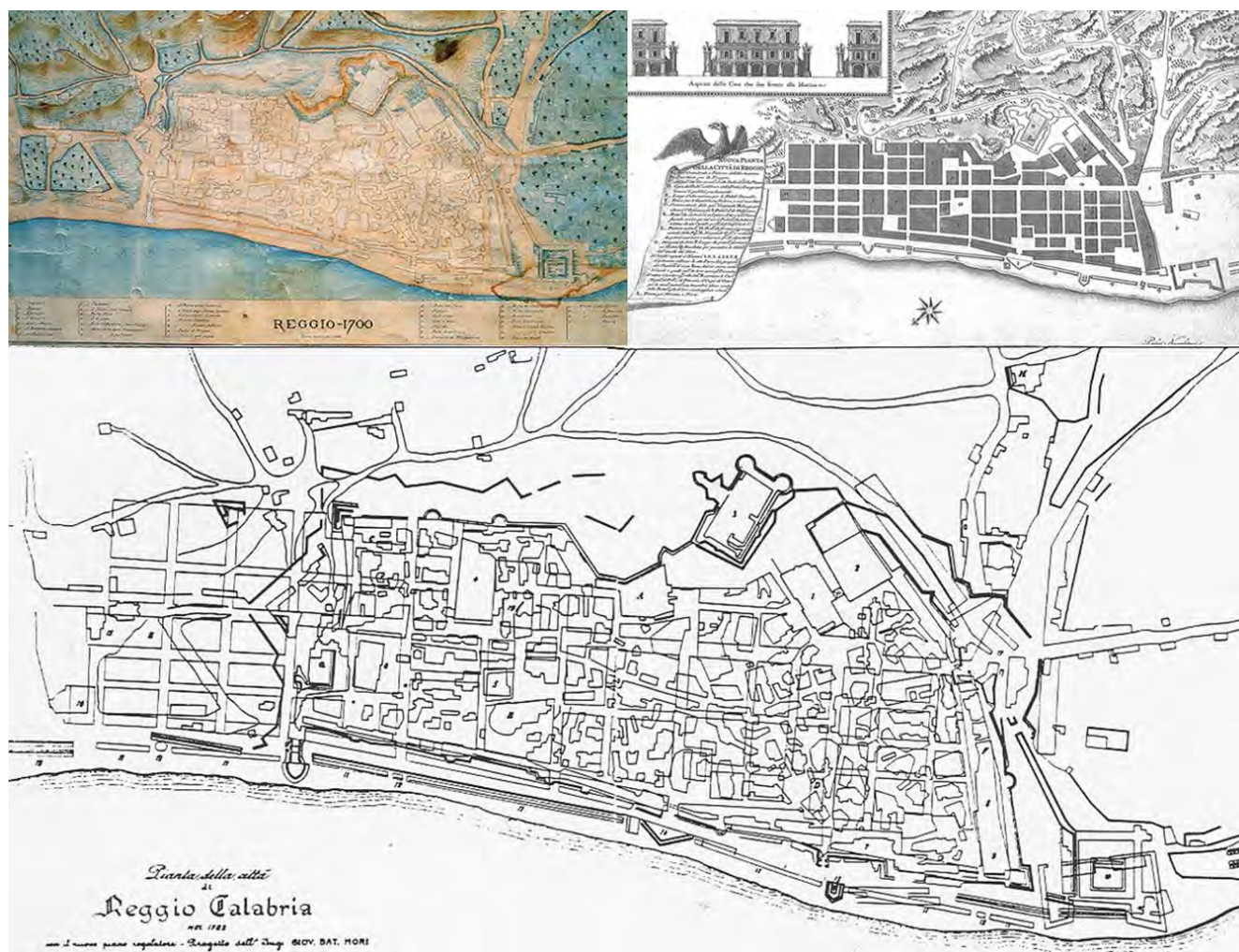
Seguendo le linee guida di Winspare e La Vega, l'ingegnere Giovan Battista Mori ebbe il compito di redigere il nuovo piano regolatore. Purtroppo, la città entro le mura non venne mai rappresentata in planimetria prima di quel momento. Per poter procedere alla riedificazione della città, risultò dunque necessario disegnare come si presentasse l'intero impianto urbano precedentemente al sisma. Tale operazione risultò possibile poiché «sono rimasti in piedi solo i muri esterni degli edifici, mentre i muri interni sono crollati» [Bartels 1787]. Pertanto, tutte le rappresentazioni planimetriche che tracciano lo stato di fatto di Reggio antecedente al 1783, non sono altro che rielaborazioni della carta 'Reggio 1700' redatta, in realtà, dopo il sisma.

Il vecchio impianto medievale della città venne definitivamente cancellato con l'approvazione del Piano Mori avvenuta a Napoli nel marzo del 1785. Quest'ultimo, dapprima rappresentato idealmente da Tirone, venne sovrapposto alle macerie della città, consentendo di individuare con maggiore precisione come dovesse trovare applicazione. La Strada Maestra, che prenderà il nome di strada principale prima e Corso Garibaldi poi, venne rettificata, mantenendosi parallela alla linea di costa. Gli assi viari vennero costruiti paralleli e perpendicolari alla strada principale, favorendo la nascita dei nuovi isolati con corte interna

---

<sup>1</sup> Reggio Calabria, Archivio di Stato, *Giunta di Riedificazione*, Il bis, f. 1





2: Rappresentazioni planimetriche di Reggio Calabria nel Settecento. In alto a sinistra 'Reggio 1700' redatta dopo il sisma del 1783, restituisce lo stato di fatto della città prima del terremoto; in alto a destra il Piano Mori in una rappresentazione di Tirone. La sovrapposizione delle prime due carte restituisce il disegno di progetto del nuovo impianto urbano di Reggio Calabria con l'approvazione del Piano Mori (in basso).

detti 'insulae'. L'area più collinare fu l'unica a non subire grandi variazioni: il castello, resistito al terremoto, non venne modificato; la cattedrale venne ricostruita nella stessa posizione e il vescovato venne ampliato. Sulla strada principale si sarebbero affacciati il Tocco Grande (la piazza della Cattedrale) e il Tocco Piccolo (attuale Piazza Italia, spazio rappresentativo del potere politico). I mercati invece furono trasferiti nella zona alta della città, dove risiedono ancora oggi. Le mura di cinta, visibilmente danneggiate dal terremoto, vennero definitivamente abbattute, restituendo a Reggio Calabria il rapporto da sempre negato con il mare e permettendo la nascita della Via Plutino, oggi Viale Italo Falcomatà (Via Marina). Così come per Messina, il Piano Mori favorì la costruzione della Palazzata reggina, nuovo fronte a mare della città che, distrutta dal terremoto del 1908 lascerà spazio al giardino lineare. Questo, insieme alla passeggiata e all'incantevole vista sullo Stretto hanno reso il Lungomare di Reggio Calabria, agli occhi di D'Annunzio, il più bel chilometro d'Italia.

### 3. Il volto di Reggio Calabria nei racconti di viaggio

Sebbene le origini del 'Grand Tour' risalgano alla seconda metà del Cinquecento, Reggio



FRANCESCO DE LORENZO



3: Immagini di viaggio che ritraggono la città di Reggio rivolgendo lo sguardo dalla collina verso lo Stretto di Messina. Da sinistra in alto le rappresentazioni di Coignet (1834), Lear (1847), Capone, (1850) e Jackel (1853).

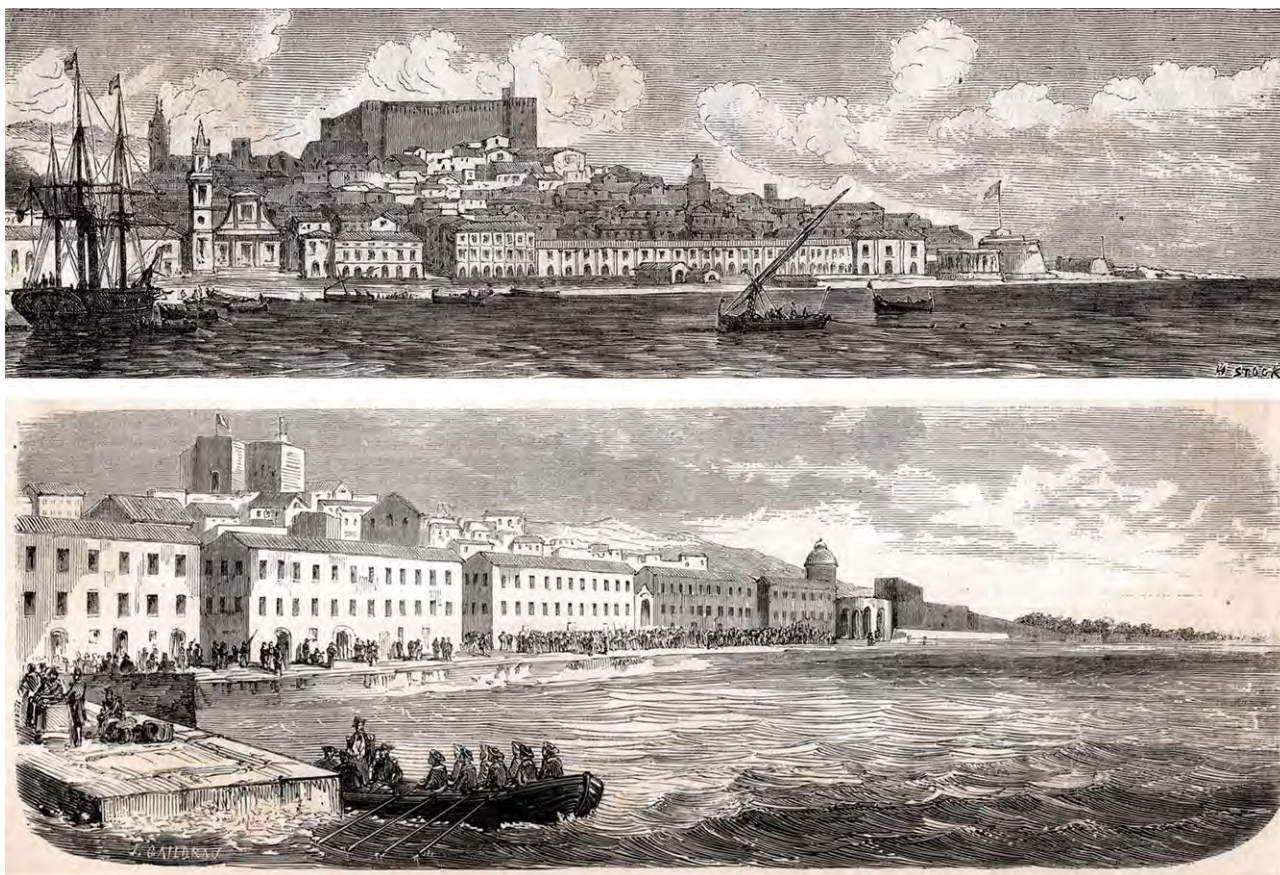
Calabria e più in generale le Calabrie, sia per la difficoltà nel raggiungerle, sia perché viste come terre di corruzione e brigantaggio, non rientrarono da subito tra le mete privilegiate. Si ha contezza dei primi visitatori che raccontarono le bellezze della città di Reggio a cavallo tra Settecento e Ottocento i quali, dapprima alla ricerca delle tracce delle antiche civiltà che la colonizzarono, furono poi probabilmente attratti da ciò di cui si sentirono parlare: le macerie del terremoto del 1783.

Sia prima che dopo il sisma, ciò che colpì maggiormente i viaggiatori fu il panorama che dalla città ancora oggi si può scorgere, «incantevole da ogni parte, pari per bellezza a quello del Golfo di Napoli, ma superiore a ogni altro ... mai visto finora» [Swinburne 1783], e la fertilità della «più deliziosa e incantatrice contrada d'Italia, ... il litorale di Reggio, tutto coperto di giardini piantati di agrumi di ogni sorte» [Fortis 1784, 72-73].

Gli accenni all'architettura sembrano essere volutamente demandati alle immagini di viaggio. Difficilmente nei diari è possibile ritrovare doviziose descrizioni testuali degli edifici della città. Lo stesso Lear, seppur affascinato dal castello di Reggio, si limita a descriverlo «bellissimo per colore, pittoresco per forma, [il quale] domina la lunga città» [Lear 1847].

L'immagine architettonica è dunque ricostruibile per lo più attraverso incisioni, litografie e dipinti prima, fotografie poi. Fra le tante rappresentazioni di Reggio se ne prendono in esame una parte esigua, entro gli anni '30 e '60 dell'Ottocento: in ordine cronologico quelle di Coignet (1834), Lear (1847), Capone (1850) e Jackel (1853), oltre a quelle di Durand-Brager e Gaildrau (1860).





4: Immagini di viaggio che ritraggono il fronte a mare di Reggio Calabria. Dall'alto: 'Vue générale de Reggio' (Durand-Brager, 1860) e 'La garnison napolitaine attendant son embarquement sur la quai de Reggio' (J. Gaildrau, 1860).

Le prime quattro restituiscono una vista della città dalla zona collinare verso il mare; negli ultimi due casi invece è la palazzata reggina ad essere oggetto della rappresentazione. Seppur immagini ricavate da punti pressoché diversi, si evidenzia in ognuna di esse la presenza costante del castello aragonese, come a voler sottolineare l'importanza che questo ha avuto per la città, nonché punto di riferimento per l'orientamento all'interno e all'esterno del perimetro urbano. In alcune restituzioni grafiche si riescono peraltro a leggere chiaramente le due torri del periodo aragonese ancora oggi visitabili.

Si pone inoltre l'accento su come nel corso dei secoli possa cambiare la percezione di Reggio (ma più in generale delle città) da parte dei disegnatori, riflesso probabilmente incondizionato legato al modo di accedervi. Difatti se le prime illustrazioni seicentesche raccontano la città vista dal mare, punto di ingresso dei nemici e punto in cui si trovavano due delle quattro porte delle mura fortificate, e se la stessa tipologia di rappresentazione viene utilizzata per descrivere la città durante l'avanzata dei Mille nel 1860, le illustrazioni a cavallo tra Settecento e Ottocento rappresentano invece scorci dalla terraferma verso il mare. I 'grandtourists' difatti, arrivando a cavallo dal nord della penisola, accedevano alla città per lo più dalla zona collinare.

Un altro aspetto interessante che si rileva (legato al realismo della rappresentazione) è il modo in cui i viaggiatori raccontino lo stato dei luoghi attraverso i propri dipinti e litografie. Con l'avanzare dei decenni difatti, questi ultimi si arricchiscono di dettagli e particolari,



FRANCESCO DE LORENZO



*5: Il Castello Aragonese prima e dopo il terremoto del 1908. Il sisma non provocò gravi danni alla struttura che invece venne parzialmente demolita con il Piano De Nava. Nel Novecento venne abbassata la quota dell'asse stradale e venne conseguentemente eliminato il fossato di fine Quattrocento.*

tendendo sempre più alla rappresentazione fotorealistica della città. Con la nascita della fotografia, negli anni Quaranta del XIX secolo, ma più nello specifico per Reggio sul finire dell'Ottocento, la narrazione dell'immagine del centro storico venne affidata a quegli scatti grazie ai quali oggi è possibile ricostruire fedelmente il volto della celata città ottocentesca distrutta dal sisma del 1908 e del suo castello che, seppur resistito, verrà parzialmente demolito dal Piano De Nava nel 1914.

Anche sui diari di viaggio dei primi anni del Novecento, sembra sia cambiato il modo di vedere e raccontare la città. Quella Reggio che colpì i visitatori per «l'odore soavissimo che spargono i fiori (d'agrumi) verso sera» [Fortis 1784, 73] diventa così la Reggio di «capricciosa architettura (in cui osservare) la Chiesa di Santa Maria di Porto Salvo che ha sul campanile un fanale a luce fissa verde, e gli avanzi d'antiche terme, d'una parte; dall'altra lo sbarcatoio, con due fanali a luce fissa rossa, l'ufficio di sanità marittima, un bel fabbricato con ringhiera a mare che è fontana e pescheria assieme, e i ruderi di un forte conosciuto col nome di Fortino» [Lupis-Crisafi 1905].

## Conclusioni

L'analisi dello spazio urbano da un punto di vista esclusivamente planimetrico non è che uno degli aspetti sul quale lo studioso si può soffermare per valutare le trasformazioni della città nel corso dei secoli. Certamente il cambiamento dell'assetto viario, la regolarizzazione della maglia urbana e il posizionamento degli edifici rispetto al nuovo impianto, definiscono un modo diverso di organizzare e gestire la vita pubblica.

Lo studio delle cartografie può restituire esclusivamente un'analisi monodimensionale della storia, lasciando da parte quell'aspetto forse più romantico legato alla percezione della città nel corso dei secoli. Ci si riferisce ad una percezione a cinque sensi. Aspetto demandato in parte ai dipinti di viaggio e alle fotografie di fine Ottocento che, con le loro caratteristiche intrinseche, possono restituire un'immagine più apprezzabile e realistica della ricostruzione storica. A queste si aggiungono i diari dei grandtourists i quali, grazie alle narrazioni, arricchiscono le immagini di particolari descrittivi, restituendo allo studioso (e al lettore più in generale) la percezione di quella quarta dimensione tattile, uditiva e olfattiva finalizzata ad una ricostruzione storica immersiva. Questa certamente contribuisce alla ridefinizione da parte della città devastata di quell'identità sociale e urbana perduta con l'evento sismico, riappropriandosi di un legame fisicamente visibile attraverso la storia, tra il luogo e il soggetto.

Così si presenta il caso di Reggio Calabria, una città la cui storia è rintracciabile sui libri, nelle immagini dei viaggiatori e nei fotografi di fine Ottocento, una storia stratificata riscopribile persino nel sottosuolo della città e che tutti, per frammenti, sono in grado di vedere, ma che può rivivere nella sua interezza solo attraverso una corretta ed attenta sovrapposizione delle fonti documentarie giunte fino ad oggi.

## Bibliografia

- BARTELS, J.H. (1787). *Briefe uber Kalabien und Sizilien* (Trad. it. 2007. *Lettere sulla Calabria*, a cura di T. Scamardì, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino Editore).
- DIODORO SICOLO (1847). *I nuovi frammenti ricavati da' palimpsesti vaticani dal Cardinal Angelo Mai e tradotti dal testo greco in italiana favella da Giuseppe Crispi*, Palermo, Reale Stamperia e Libreria.
- FORTIS, A. (1784). *Lettere geografico-fisiche sopra la Calabria e la Puglia al conte Tommaso de Dassegli*. Napoli, Giuseppe-Maria Porcelli.
- GALANTI, G.M. (1792). *Giornale di viaggio in Calabria*, edizione critica a cura di A. Placanica (1981), Napoli, Società editrice napoletana.
- LEAR, E. (1847). *Journals of a landscape painter in Southern Calabria*. (Trad. it. 2009. *Diario di un viaggio a piedi*, a cura di E. De Lieto Vollaro, A. Spencer Mills, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino Editore).
- LUPIS-CRISAFI, F. (1905). *Da Reggio a Metaponto*, Locri (RC), Franco Pancallo Editore.
- SARCONI, M. (1784). *Istoria de fenomeni del tremoto avvenuto nelle Calabrie, e nel Valdemone nell'anno 1783 posta in luce dalla Reale Accademia delle Scienze e delle Belle Lettere di Napoli*, Napoli, Giuseppe Campo Impressore della Reale Accademia, pp. 363-368.
- SWINBURNE, H. (1783). *Travels in the Two Sicilies, in the Years 1777, 1778, 1779, and 1780*, London, P. Elmsly. (Trad. it. 2011. *A cavallo in Calabria tra antiche rovine*, a cura di G. Massacra, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino Editore).

## Sitografia

- [http://www.catalogo.beniculturali.it/images/fullsize/ICCD1020155/ICCD11159560\\_scheda%20originale.pdf](http://www.catalogo.beniculturali.it/images/fullsize/ICCD1020155/ICCD11159560_scheda%20originale.pdf) (febbraio 2020) [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ab/Reggio\\_calabria\\_1700.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ab/Reggio_calabria_1700.jpg) (settembre 2017)
- [http://www.antiquarius-sb.com/Details\\_c.asp?ID=16660](http://www.antiquarius-sb.com/Details_c.asp?ID=16660) (aprile 2020)
- <http://www.libreriaaperini.com/it/vedute-di-citta-/italia/calabria-basilicata/reggio/3261/dcm> (aprile 2020)
- <https://ilbelpaeseblog.files.wordpress.com/2016/06/view-of-the-castello-aragonese-di-reggio-calabria-and-view-of-mount-etna.jpg> (febbraio 2017)
- <https://antiquariato.antiqueauctionsnow.net/search/vue-generale-de-reggio> (ottobre 2017)
- <http://identitapartenopea.blogspot.com/2012/05/laggressione-dei-mille.html> (ottobre 2017)

## Fonti archivistiche

Reggio Calabria, Archivio di Stato, Giunta di Riedificazione.





## **«Quel fortilizio tra poco sparirà». Il dibattito sul castello di Reggio Calabria nella ricostruzione post-sisma**

### **«That Fortress will soon disappear». Debate on the Castle of Reggio Calabria in the Post-Earthquake Reconstruction**

**GIUSEPPINA SCAMARDÌ**

Università Mediterranea di Reggio Calabria

#### **Abstract**

*Reggio Calabria subì due devastanti sismi a distanza di poco più di un secolo: 1783 e 1908. Se l'iniziale progetto di ricostruzione di Giovan Battista Mori si premurò di mantenere intatti i principali nodi storici urbani, come il castello e la cattedrale, così non fu per i piani successivi. Il castello, soprattutto, venne visto come una presenza inutile e scomoda per la sua irregolarità di perimetro e orientamento, all'interno di una città che procedeva a rettificare e squadrare le sue strade e i suoi isolati. Una prima proposta di demolizione, atta a proseguire lo schema a scacchiera verso monte e risanare quartieri ormai malsani, fu avanzata negli anni sessanta dell'Ottocento, dando l'avvio a un dibattito tra fautori della demolizione e sostenitori di un possibile riuso, totale o almeno parziale, che si concluse a favore di questi ultimi. Il sisma del 1908 costrinse a riaprire la questione che stavolta, però, si concluse con una parziale demolizione delle ingombranti strutture.*

*Reggio Calabria suffered two devastating earthquakes, just over one century apart: 1783 and 1908. Giovan Battista Mori's reconstruction project maintained the principal historical urban structures – the castle and the cathedral, but this did not happen for subsequent town plans. Above all, the castle was later seen as a useless and uncomfortable presence, due to its irregular perimeter and orientation, within a city that aimed to rectify and square its streets and blocks. A first proposal for demolition – to continue the checkerboard pattern and rehabilitate slum housing – was advanced in the 1860s, marking the start of a debate between the supporters of full demolition or total or at least partial re-use, which ended in the latter. The earthquake of 1908 forced them to reopen the debate, but it ended with the partial demolition of the bulky structures.*

#### **Keywords**

Reggio Calabria, castello, XIX secolo.

Reggio Calabria, Castle, 19th century.

#### **Introduzione**

Nel 1927, con il termine dei lavori di demolizione che avrebbero drasticamente ridotto il castello di Reggio Calabria nella sua consistenza, portandolo all'assetto attuale, composto dai soli due torrioni circolari tardoquattrocenteschi e la cortina intermedia sul lato di mezzogiorno (fig. 1), si concludeva, in una sorta di compromesso, la lunga *querelle*, durata oltre un secolo, sulla sua conservazione, riconversione o definitivo smantellamento. Era un dibattito che, all'incirca nei medesimi termini e con risultati pressoché identici, aveva interessato molte città italiane ed europee, che nel XIX secolo avevano modificato la propria immagine anche attraverso la dismissione dei sistemi fortificati, secondo una scelta

GIUSEPPINA SCAMARDÌ



1: Il castello di Reggio Calabria nella sua configurazione attuale. La demolizione ha mantenuto solo le due torri quattrocentesche e il tratto di cortina di collegamento (foto citynow.it).

condizionata da motivazioni politico-economiche e igienico-sanitarie. Quasi ovunque le strutture militari, «tanto ingombranti sul piano funzionale, quanto definitivamente superate sul piano operativo» [Zaggia 2009, 390], impedivano la regolarizzazione urbana e vincolavano l'uso di suoli centrali, fortemente appetibili. La maggior parte degli interventi fu attuata in epoca postunitaria, ma in alcuni casi, specie là dove non si appuntavano più gli interessi strategici della difesa, essi furono anticipati, al fine di ottenere una più razionale riorganizzazione degli spazi urbani [La città e le mura 1989; Spazi e cultura militare 2009; Mura e città 2012].

A Reggio Calabria l'inizio del definitivo passaggio da città militare a città borghese – o da città tradizionale a città capitalistica [Caracciolo 1974] – fu necessariamente anticipato dal disastroso sisma del 1783, che costrinse a un radicale riassetto urbano. Il drammatico evento si trasformò, nelle intenzioni dei pianificatori, in un'occasione per dare un nuovo indirizzo alla città che nel Settecento aveva perso buona parte del suo antico ruolo strategico sullo Stretto. Reggio non sarebbe più stata il «gran villaggio» descritto da Giuseppe Galanti [Manfredi 2008], ma una città «bella e simmetrica» [Mussari 2008] al pari delle altre, attraverso la cancellazione dell'impianto storico medievale e la sovrapposizione del modello a scacchiera, di impronta illuminista.

Con il piano Mori la città fu dunque tranciata di netto da un asse principale rettilineo, il corso Borbonio, dal quale si sarebbero generati i nuovi isolati nello spazio urbano pianeggiante più prossimo al mare, per ovvie ragioni funzionali e di opportunità. Un'operazione, questa, «indifferente alla sicura antichità di larga parte del tracciato» e alla «congiuntura opportuna a tentare scavamenti che avrebbero potuto dissotterrare i desiderabili avanzi dell'antica Reggio, la quale sotterra giace» [Manfredi 2008, 228, n. 35]; in prima istanza essa coinvolse le mura – ancora quelle antiche, ingombrante confine fisico della città, anche nel suo rapporto col mare



2: Il Castello di Reggio Calabria nel 1836, con i danni seguiti all'occupazione francese (da «Cosmorama Pittorico», 1836, n. 52, p. 413).

[La città e il mare 1988; Martorano 2010] – ma non ancora il castello che, assieme alla sua area di pertinenza, rimase escluso per ragioni quasi esclusivamente orografiche.

Il progetto urbano si arrestava dunque al limite dell'altura fortificata, trascurando l'intera porzione orientale, periferica e occupata da impianti produttivi, oltre che da un disordinato ammasso di edilizia minuta popolare, via via sempre più sovraffollata e degradata. «Il brusco salto di quota non era solo un limite fisico, ma anche ideologico, e contribuì ad accentuare la frattura sociale tra centro e periferia, tra quartieri residenziali e quartieri popolari, similmente a quanto avveniva in tutte le città dell'era industriale» [Scamardi 2008, 277-278].

### 1. Il castello «inutile e dannoso»

Fino all'Unità il castello e le sue pertinenze furono praticamente ignorate sul piano funzionale, ma non su quello ideologico. Destinato a carcere e ancora simbolo di un potere militare, fu oggetto di occupazione delle varie forze governative e poi rivoluzionarie: i francesi, gli angloborbonici, i garibaldini vi si avvicendarono in varie riprese dal 1806 al 1860. La struttura versava in uno stato miserevole e non solo per vetustà (fig. 2): «vi si entrava per la breccia praticata dai francesi; la spianata attuale era tutta occupata di case e il governo avea proposto di venderlo al Comune» [Morisani 1872, 192]. Alcuni lavori vi furono effettuati nel 1850, quando vi erano stati riparati i danni causati dalle precedenti occupazioni e dai bombardamenti, e vi era stata impiantata una caserma di fanteria «per cinquecento uomini, capaci magazzini per viveri e munizioni» la cui presenza ne avrebbe condizionato il destino successivo; nel 1860, con l'ultima battaglia tra garibaldini e borbonici, si chiudeva



GIUSEPPINA SCAMARDÌ

definitivamente l'era del castello come struttura difensiva e si iniziava a pensare alla sua destinazione futura.

Il 16 aprile 1862 fu emanato il Regio Decreto n. 565, che stabiliva come alcuni castelli, tra cui quello di Reggio Calabria, smettevano «di essere classificati fra le opere di fortificazione ed i posti fortificati dello Stato», cessando «dall'essere soggette alle servitù militari» e passando all'Amministrazione Demaniale; a questo, poco dopo, fece seguito la legge sulla vendita dei beni demaniali.

La smilitarizzazione e l'esonero delle servitù militari diede l'avvio ovunque a un vasto dibattito sull'opportunità di conservare – anche con una opportuna riconversione – o, al contrario, demolire radicalmente le antiche fortificazioni, anche perché le vaste aree su cui esse insistevano, finalmente libere da vincoli, erano diventate di colpo centrali e molto appetibili sul piano economico. Reggio Calabria non fece eccezione, anche in vista delle esigenze di ampliamento del centro urbano e la stesura, dal 1867 al 1869, di un nuovo Piano regolatore di ampliamento e sistemazione [Scamardì 2008], che nel tradurre materialmente il nuovo spirito dell'epoca, «addimosta praticamente allo sguardo del visitatore che l'altezza della sua civilizzazione corrisponde omninamente ai tempi del progresso in cui ora trascorriamo la vita»<sup>1</sup>.

Il pensiero corrente era che quella porzione urbana, ora di fatto resa edificabile, non poteva e non doveva essere ancora a lungo occupata da quel manufatto non solo ingombrante, ma per di più irregolare nella forma e nell'allineamento, tanto da impedire la logica, regolare, prosecuzione di strade e la conseguente addizione di isolati, in armonia con il piano Mori. Per il castello, nessuna possibilità di riconversione era prevista dall'amministrazione comunale, che intendeva raderlo al suolo: solo così si sarebbero potute realizzare quelle «estese fughe visuali aperte nel paesaggio», segno di bellezza e di salubrità, che connotavano la città moderna. Reggio sarebbe diventata «una ellissi, lungo il cui diametro maggiore da Nord a Sud si presenterà all'occhio incantato dello spettatore uno dei più belli spettacoli che Natura ed Arte possono offrire; un punto di vista cui tutta altra città al mondo potrà invidiare, null'altro contrastare alla nostra Città. Infatti, l'occhio si spingerà per due ben lunghe e maestose vie, senza incontrare ostacolo e da un lato non gli parrà confine che l'infinito, mentre dall'altro non lo arresterà che ben lungi la prospettiva dell'Etna gigantesca»<sup>2</sup>.

Cosa si sarebbe fatto al posto di «quell'ammasso di fabbricato costruito a forma di Castello», se «una gran piazza o acconci fabbricati, o ampio giardino» – questo utile anche a risolvere i problemi di comunicazione tra le parti, dovute al dislivello – non era ancora del tutto chiaro. «Questa massa inerte, che sorge nel bel mezzo della città, colle sue fortificazioni ed i suoi fossati occupa un'area di vari livelli, la quale per essere coordinata alle circostanti strade ed isole di fabbricati, richiede molto studio e nella scelta di vari sistemi adattabili molto accorgimento per dare la preferenza a quello che fosse veramente meglio adatto ai bisogni della città, dal migliore ornamento di questa sua parte. La strada Aschenez [...] elevasi sulla strada S. Filippo per una considerevole altezza. Una piazza perciò si volesse ivi stabilire si lo potrebbe soltanto ribassandosi il livello il più possibile e stabilendo un sistema di scalinate a coordinamento [...] fra le quali adatti fabbricati nasconderebbero la spezzata linea e l'eccedenza di quel livello [...] Altro ripiego si avrebbe nel dividere l'area suddetta con fabbricati, che coprirebbero il dislivello delle strade longitudinali e intermedie, e tra queste i congiungimenti reciproci tra i fabbricati si

---

<sup>1</sup> Reggio Calabria, Archivio Storico Comunale (d'ora in poi ASCRC), Opere Pubbliche [s.d., ma prob. 1868], b. 51, fs. 6. *Relazione a chiarimento del rilievo topografico della Pianta delle città di Reggio Calabro ed il piano regolatore per le nuove costruzioni e per le modifiche che subiscono le attuali strade e fabbriche sia pubblici che privati.*

<sup>2</sup> ASCRC, Amministrazione, Cat. 1-8-4, Delibere C.C., b. 6, f. lo 2, *Delibera del Consiglio Comunale del 29 novembre 1864.*



praticherebbero mediante rampe a scalini. Un terzo ripiego sarebbe quello di stabilirvi un passaggio a modo di Giardino inglese che con vari rigiri allungando il corpo della strada in esso praticabile ne diminuirebbe la pendenza e riuscirebbe a mettere facilmente in comunicazione carrozzabile la parte, alla volta bassa dell'area rettificabile»<sup>3</sup>. L'unica certezza era dunque la demolizione, anche in ossequio a un principio ideologico, affermatosi in età risorgimentale e reso ancora più forte dalla formale devozione al nuovo governo, di eliminare il testimone inerte e segno fisico della dominazione spagnola e della sua antica oppressione. Questa argomentazione ammantava di nobiltà le decisamente più prosaiche ragioni economiche, estetiche e funzionali.

Sgomberando quell'area si sarebbe infatti potuto da un lato realizzare il 'cannocchiale prospettico' di estese fughe visuali aperte nel paesaggio, che si riconnetteva al principio ispiratore della pianificazione settecentesca su cui si basava il piano Mori; dall'altro si apriva la possibilità di risanare i quartieri popolari, creando poli urbani improntati al decoro e alla salubrità. In fondo era lo stesso principio seguito da Dausse a Torino, quando aveva proposto l'abbattimento di Palazzo Madama, che ricadeva proprio al centro dell'asse est-ovest, «proprio a metà di questo visionario cannocchiale prospettico» [Facchin 2013, 329]. Anche l'idea della gran piazza in luogo del castello, che a Reggio Calabria avrebbe coerentemente assunto il nome di 'piazza Maggiore', era una sorta di eco del progetto di Antonio Niccolini per Napoli, che, nella prima metà del XIX secolo, aveva formulato le proposte «di totale demolizione di Castelnuovo e di realizzazione di una grande piazza circondata da edifici rappresentativi ed edilizia borghese [Pane, Russo 2012, 128]; allo stesso modo, la ricerca di prospettive aperte sul paesaggio verso «l'intera strada che conduce sino al molo, un più aperto orizzonte verso quella parte, e la bella veduta del mare» [Pane, Russo 2012, 130], ricalcava, quanto progettato, sempre a Napoli, da Agostino Lista, attraverso la demolizione di parte della fortificazione.

Queste proposte, che risuonavano dal nord al sud della penisola, erano tutte accomunate da un desiderio di rinnovamento urbano che avrebbe tradotto fisicamente la necessità del parallelo rinnovamento sociale. L'ingombro delle strutture difensive, dalle mura ai castelli, era sia «un reale ostacolo fisico allo sviluppo urbano», sia, soprattutto, un ostacolo ideologico. Era necessario «rimarcare con la demolizione la volontà di abolire un retaggio storico, anche per fornire un segno esplicito di un processo di modernizzazione» [Milani Uluhogian 1988, 142]. Nelle sedute parlamentari di quegli anni si invocava a gran voce l'abbattimento delle fortificazioni, non solo di Reggio Calabria e del suo castello «inutile [...], dannoso poi estremamente a quella città»<sup>4</sup>, ma anche di Castel Sant'Elmo, «incubo di Napoli»<sup>5</sup>, o della Cittadella di Messina [Todesco 2012], che «se la chiamano infame, la chiamano scellerata per essi rappresenta la tirannide borbonica; e fintanto che vengono in piedi quei fortilizi rivolti contro la città, e che non reputano possano per nulla servire alla difesa della città, credono ancora non compiuta la rivoluzione»<sup>6</sup>; nel frattempo a Crotone, dove gli interventi erano già stati realizzati, l'Amministrazione Comunale celebrava il proprio operato: «si è demolita un'opera che ricorda tempi funesti di straniera dominazione per surrogarla con un'altra ch'è il

<sup>3</sup> ASCRC, *Opere Pubbliche*, b. 51, f.lo. 6, *Relazione a chiarimento del rilievo topografico della Pianta delle città di Reggio Calabria ed il piano regolatore per le nuove costruzioni e per le modifiche che subiscono le attuali strade e fabbriche sia pubblici che privati*, s.d., ma prob. 1868.

<sup>4</sup> *Atti del Parlamento Italiano*. Sessione del 1861. 2° Periodo – dal 20 novembre 1861 al 12 aprile 1862, Eredi Botta, Torino 1862, III, Tornata del 10 gennaio 1862, p. 596.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 595.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 594.

GIUSEPPINA SCAMARDÌ



3: *Pianta della città di Reggio Calabria, col Piano d'ingrandimento e sistemazione del marzo 1875, redatta dall'ingegner Ferdinando Maria Maiolo e custodita presso il Museo Archeologico Nazionale di Reggio Calabria. Stralcio sull'area del castello.*

simbolo della vera civiltà e della vera forza, apre il campo a quel radicale progresso e radicale immiglioramento, cui il paese aspira» [Mussari 2012, 179].

## 2. Un tentativo di salvataggio

Nessun valore era dunque riconosciuto al castello. Quando Nel 1870 la Prefettura, su indicazioni ministeriali, chiedeva informazioni per redigere l'elenco di «tutti gli edifici pubblici, di qualsivoglia forma, sacri e profani, i quali per arte, per antichità o per memorie storiche, abbiano tale importanza da farli annoverare fra i monumenti nazionali», il sindaco di Reggio Calabria rispondeva che nella città non ve ne era alcuno. Lo stesso avveniva nel 1875 e nel 1880, quando come sole emergenze degne di rilievo venivano segnalate la chiesa degli Ottimati e quella dei Gesuiti [Coppola 2001, 93-95].

Nulla di strano, allora, se il 18 giugno 1874 il castello veniva alienato dal Demanio al Comune di Reggio: in fondo si trattava di poco più di un rudere e le gerarchie militari, che «non sono più interessate a conservarne la proprietà (ma di contro le amministrazioni comunali sono molto interessate ad acquisire le aree)» [Oteri 2012, 10], trovavano ben vantaggiosa la proposta di utilizzare la somma stanziata per l'acquisizione alla costruzione di una nuova caserma. Il suo destino sembrava ormai segnato: essere totalmente demolito per realizzare al suo posto una grande piazza o un giardino (fig. 3).

Ma nel 1886 – i lavori erano stati rallentati da questioni burocratiche e dalla presenza della caserma – il Ministero della pubblica istruzione, sulla base della tendenza nazionale orientata alla tutela dei monumenti, decise di intervenire per evitarne la demolizione, bloccando gli atti e chiedendo autorevole avallo alla locale Commissione conservatrice dei monumenti, seppure senza successo. La voce più autorevole della Commissione, Il sindaco Spanò Bolani, ispettore governativo agli scavi e monumenti, affermava: «Sono sicuro che la

medesima [la Commissione] non troverà meritevole di essere conservate nell'interesse della storia e dell'arte le due torri, che non hanno alcuna importanza archeologica, essendo costruzione dei tempi della occupazione spagnola del 1600. In tal modo, si potrà quindi riferire al ministero per consentire la demolizione del castello, richiesta dall'unanime desiderio dei cittadini di vedere scomparire l'ultimo vestigio del dominio spagnolo»<sup>7</sup> [Coppola 2001, 106; Laganà 2002, 113-114]. Sulla scia delle parole del presidente, la Commissione non poteva far altro che concordare, quasi all'unanimità, ribadendo l'assenza di qualsivoglia importanza della struttura sul piano archeologico e artistico.

L'atteggiamento apparentemente anomalo non era dettato da interessi politici o economici, ma derivava piuttosto da una più generale posizione della Calabria nei confronti della tutela dei monumenti e sulle modalità stesse di intendere il monumento. Non era solo un problema di Reggio Calabria e del suo castello, ma dell'intera regione, tanto che la stessa Prefettura, in risposta alla circolare ministeriale *Sui restauri degli edifici monumentali* del 1882, rispondeva che «dalle assunte informazioni per mezzo di persona competente», non esisteva alcun edificio monumentale in tutta la provincia<sup>8</sup>.

La ragione era da ricondursi al radicato equivoco di fondo sul concetto stesso di bene meritevole di tutela, che in Calabria era circoscritto al solo patrimonio archeologico, ignorando le vestigia medievali, tanto da obbligare il Consiglio di Stato nel 1889 a definirne meglio i termini e specificare la necessità di conservare «tutto ciò che di antico meritasse riguardo, fosse per l'aspetto storico o per eccellenza di lavoro, non già di proteggere i monumenti di un'epoca determinata»<sup>9</sup>. A ciò si aggiunga che la Calabria – nonostante le ben note testimonianze di viaggiatori e studiosi sulla presenza di numerosi monumenti medievali – era piuttosto trascurata dalle istituzioni preposte, sia per l'assenza di «protagonisti locali che in altri contesti nazionali hanno tutelato il proprio patrimonio culturale» [Currò 1993, 132], sia per lo scarso interesse della sede centrale, più attento ad altre realtà locali, come ad esempio la Puglia. «Dei magri bilanci che il Ministero assegna all'ufficio regionale [per i monumenti dell'Italia meridionale], la parte investita in Calabria è prevalentemente utilizzata per sostenere i costi delle perizie che, talvolta, si susseguono a breve distanza di tempo per lo stesso monumento, senza riscontri concreti» [Currò 1993, 133]. In molti casi la richiesta di perizie era dovuta alla necessità di approfondimenti a seguito di risposte ritenute insufficienti. Così fu anche per il castello di Reggio, per il quale, fu chiesta una relazione che attestasse se non il valore artistico – che le precedenti risposte avevano escluso – almeno quello storico. L'incarico fu affidato dal Comune a Cesare Morisani, noto sostenitore della demolizione e lo stesso che nel 1872 scriveva: «E questa speriamo sia l'ultima pagina della sua storia, giacché ... quel fortilizio ... fra poco sparirà per dar luogo a maggior sviluppo nella parte più bella del nostro paese. ... Là dove ora sorge quello storico monumento, ricordo del prepotente dominio straniero, succedendosi per tanti secoli su queste nostre contrade, s'eleveranno eleganti edifici, corona di pubblici giardini, attestato imperituro, che la forza è stata vinta dall'imperioso procedere della civiltà» [Morisani 1872, 193].

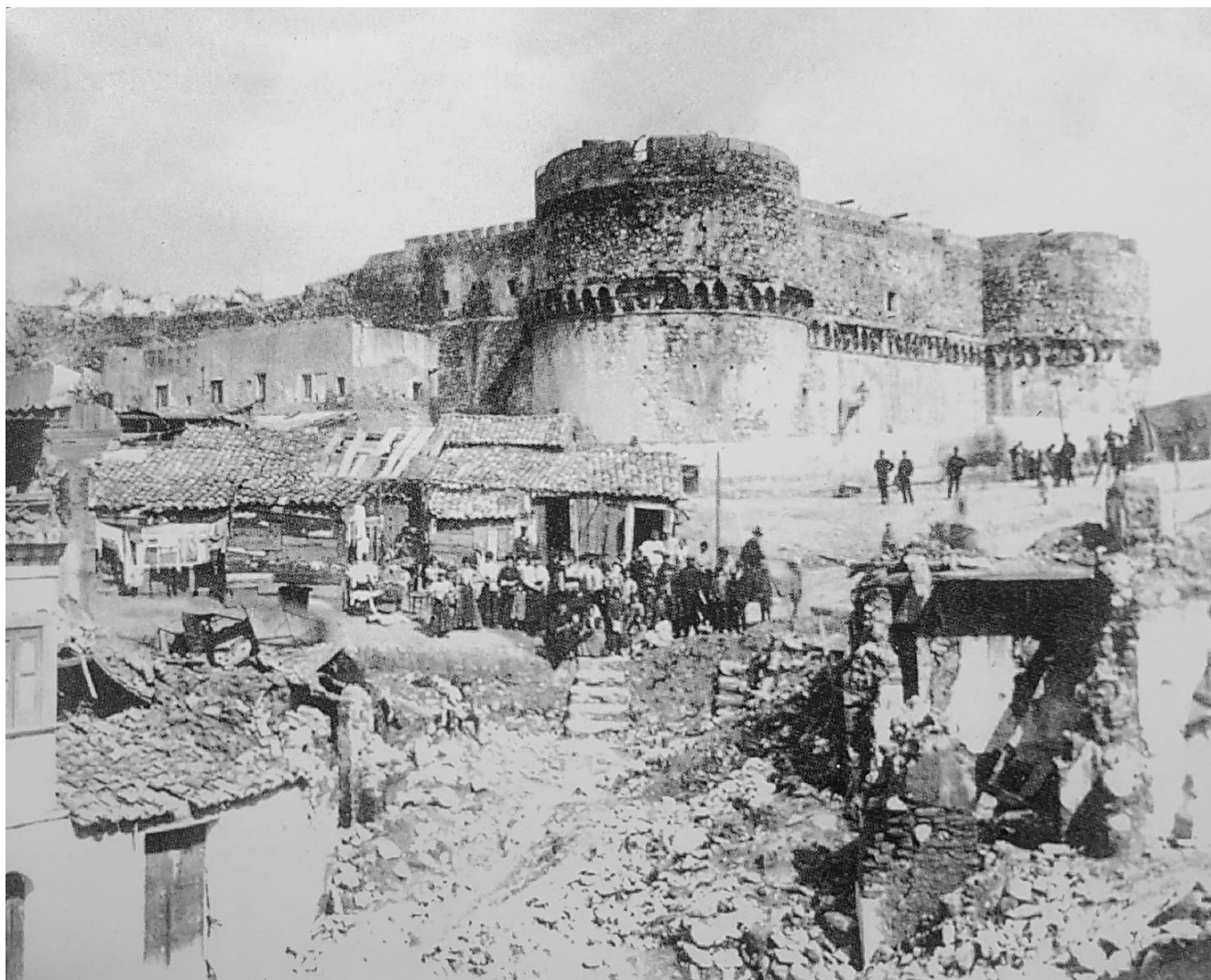
Nonostante le richieste che giungevano dalla regione, il ministro si schierò contro la demolizione, appellandosi alle ormai diffuse ideologie per il rispetto dei monumenti, a prescindere dalla gradevolezza della storia che essi testimoniavano: «ché, se il concetto di cancellare ricordi politici in gradi, altre volte accampato in favore della demolizione di esso

<sup>7</sup> Archivio di Stato di Reggio Calabria (ASRC), *Prefettura*, inv. 20bis, b.107, fs. 14, 4 gennaio 1887.

<sup>8</sup> ASRC, *Prefettura*, inv. 15, b. 31, fs. 9, 21 luglio 1882.

<sup>9</sup> ASRC, *Prefettura*, inv. 20, b. 125, fs. 10, 22 maggio 1889.

GIUSEPPINA SCAMARDÌ



4: I danni del terremoto del 1908 nell'area del castello (da Laganà 2002).

dovrebbe prevalere, molti dei più importanti edifici nazionali dovrebbero parimenti essere demoliti. Ma è ormai segno di tempi liberi e civili il rispettare i monumenti quali essi sono, senza voler giudicare la storia ch'essi ricordano»<sup>10</sup>.

Tuttavia, anche per non creare un danno economico al Comune, data la somma pagata per l'acquisizione, fu trovato un compromesso: il castello sarebbe stato demolito, ma salvando le più antiche torri aragonesi, con una scelta che ricalcava quanto contemporaneamente avveniva nel resto del meridione, quella cioè di mantenere solo ciò che apparteneva all'epoca aragonese, attuando invece una *damnatio memoriae* nei confronti delle permanenze spagnole, fin dall'epoca di Carlo V. Nello stesso periodo, infatti a Napoli si stabiliva che «il primato dell'architettura aragonese – con evidenti assonanze con quanto effettuato negli stessi anni sulla porta Capuana – guiderà e completerà un lento processo di riduzione della cittadella di Castelnuovo» [Pane, Russo 2012, 143]; a Crotone, furono salvate le torri aragonesi e la cortina intermedia [Mussari 2012, 180].

<sup>10</sup> Roma, Archivio Centrale dello Stato, Dir. Gen. AA.BB., III vers., II serie, b. 618, fs. 6. 30 gennaio 1891.





Nel 1898 il supplemento mensile illustrato del «Secolo», *Le cento città d'Italia*, dedicato a Reggio Calabria così descriveva il castello: «gli è un vero miracolo se questo colosso, che torreggia su tutta la città, che l'ha difesa in cento attacchi, che seppe resistere impavido a tante scosse di terremoti, è ancora in piedi. Parecchi anni orsono, poco prima del 1848, trattavasi di spianarlo, e anzi erasene già incominciato lo smantellamento, con l'abbattere il maschio del vecchio baluardo, ma quelle muraglie erano così resistenti, così tenaci quei blocchi, che l'opera proseguiva assai lentamente, non potendo servirsi delle mine per timore di cagionare danni ai vicini edifici. Poi si cambiò avviso, e fu cessata l'opera vandalica, che anzi, più tardi, sotto il governo italiano, questo antico castello fu dichiarato monumento nazionale» [Laganà 2002, 129].

989



GIUSEPPINA SCAMARDÌ

### 3. Dopo il sisma del 1908

Il sisma danneggiò il castello, probabilmente anche a causa delle sovrastrutture che ospitavano la caserma, come anche testimoniato dalla relazione di Leonardo Paterna Baldizzi, incaricato della verifica dei danni subiti dai monumenti, che rivolgeva un accorato appello al Ministro della Pubblica Istruzione perché ne sgombrasse le macerie. «Egli nota che il patrimonio era già stato depauperato dalle precedenti vicende della città (terremoto del 1783 e 'continue invasioni straniere')» [Banchini 2009, 94-96]. Anche i quartieri orientali furono pressoché sgretolati, dato il degrado preesistente e l'ammasso di edificato di scarsissima qualità in cui si erano trasformati i baraccamenti post 1783: «ciò che per tanto volgere di tempi non poteva tenersi, l'abbattimento dei vecchi fetidi quartieri, ora è avvenuto per la furia degli elementi» [Laganà 2002, 135] (fig. 4)

Il Piano di ricostruzione a firma di Pietro de Nava, approvato nel 1911, riportò alla ribalta l'esigenza di demolizione delle strutture e della progettazione dell'area, fatta esclusione per le torri aragonesi. L'ipotesi era quella di collocare in esse il nuovo museo civico, atto alla raccolta del vasto patrimonio archeologico che il sisma aveva fatto emergere dalle macerie. Per l'area circostante ci si interrogava se circondarlo in toto con un vasto giardino (fig. 5), oppure se creargli una cornice architettonica composta da edifici di pubblica utilità, come ad esempio la scuola tecnica, oltre che da un albergo. Fu quest'ultima la scelta definitiva: in questo modo si sarebbe anche potuto armonizzare l'impianto urbano, regolarizzando il lotto con il tracciamento di isolati che seguivano la maglia ortogonale.

Gli eventi bellici ritardarono le procedure e solo nel 1921 il castello fu formalmente consegnato alla città per avviare i lavori. L'anno successivo iniziarono le opere di demolizione, concluse nel 1927, nonostante a difesa del castello si levassero molte autorevoli voci, come quella di Alfonso Frangipane, membro della Commissione conservatrice dei monumenti, degli scavi e degli oggetti d'arte della provincia di Reggio Calabria, che negli articoli pubblicati sul giornale «Brutium», da lui diretto, affermava con forza come le vere ragioni dell'abbattimento fossero esclusivamente di tipo speculativo, per dare nuovi suoli edificatori alla città [Frangipane 1923a; Frangipane 1923b].

Alla fine dei lavori il castello acquisiva la conformazione attuale, che sarebbe ben presto diventata immagine-simbolo della città ricostruita.

### Bibliografia

- BANCHINI, R. (2009). *La tutela dei monumenti in Calabria nei primi decenni del Novecento*, in *Alfonso Frangipane e la cultura artistica del '900 in Calabria*, a cura di G. De Marco, M.T. Sorrenti, Atti del convegno (Reggio Calabria, 26 settembre 2009), Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Calabria, pp. 88-107.
- CARACCILO, A. (1974). *Dalla città tradizionale alla città nell'età del capitalismo*, in «Quaderni storici», vol. 9, n. 27, pp. 693-710.
- COPPOLA, D. (2001). *Antonio Maria De Lorenzo e l'ambiente culturale reggino attraverso i documenti dell'Archivio di Stato di Reggio Calabria*, in *Antonio M. De Lorenzo. Le scoperte archeologiche di Reggio di Calabria (1882-1888)* (2001), a cura di F. Martorano, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, pp. 89-118.
- CURRÒ, G. (1993). *Per la storia degli interventi di tutela e restauro sul patrimonio monumentale in Calabria: provincia di Reggio Calabria*, in «Quaderni del Dipartimento Patrimonio architettonico e urbanistico», nn. 5-6, pp. 131-146.
- FACCHIN, L. (2013). *Giuseppe Maria Ferdinando Dal Pozzo tra tutela e interessi collezionistici nella Torino napoleonica*, in «Annali di Storia moderna e contemporanea», n.s., n. 1, pp. 323-352.
- FRANGIPANE, A. (1923a). *La speculazione sbrandella le antiche vestigie di Reggio (il Castello)*, in «Brutium», a. II, n. 5, p. 1.
- FRANGIPANE, A. (1923b). *Dopo il massacro del castello di Reggio*, in «Brutium», a. II, n. 6, p. 3.

- La città e il mare. La storia, l'attività marittima e la costruzione del fronte a mare di Reggio Calabria sulla riva dello stretto* (1988), a cura di R.G. Laganà, Roma-Reggio Calabria, Gangemi.
- La città e le mura* (1989), a cura di C. de Seta, J. Le Goff, Bari, Laterza.
- LAGANÀ, R.G. (2002). *Il Castello di Reggio Calabria*, Reggio Calabria, Falzea.
- MANFREDI, T. (2008). "Il gran villaggio". *Reggio 1783-1855: all'origine della città moderna*, in *28 dicembre 1908. La grande ricostruzione dopo il terremoto del 1908 nell'area dello Stretto*, a cura di S. Valtieri, Roma, Clear, pp. 214-267.
- MARTORANO, F. (2010). *Reggio Calabria: le città scomparse*, in *I Centri storici calabresi: politica, territorio, società*, Atti del Convegno di Studi (Reggio Calabria, 30-31 ottobre 2008), Castrovillari, Il Coscile, pp. 43-61.
- MILANI ULUHOGLIAN, F. (1988). *La demolizione delle mura e l'espansione urbana*, in «Studi e Ricerche di Geografia», a. XI, vol. 9, pp. 135-14.
- MORISANI, C. (1872). *Ricordi storici. I fatti delle Calabrie nel luglio ed agosto 1860 con aggiunta di notizie storiche sul castello e forte a mare di Reggio Calabria*, Reggio Calabria.
- Mura e città. Dismissione e processi di crescita urbana dopo l'Unità d'Italia: i casi di Milano, Brescia, Roma, Napoli, Crotone, Messina* (2012), a cura di A.M. Oteri, in «Storia Urbana», a. XXXV, nn. 136/137.
- MUSSARI, B. (2008). "Bella e simmetrica". *Reggio 1855-1908: norme, regolamenti, architettura civile nella seconda metà dell'800*, in *28 dicembre 1908. La grande ricostruzione dopo il terremoto del 1908 nell'area dello Stretto*, a cura di S. Valtieri, Roma, Clear, pp. 306-351.
- MUSSARI, B. (2012). «Una barriera allo incremento e alla salubrità del paese»: *le mura di Crotone tra dismissioni e sviluppo urbano*, in *Mura e città. Dismissione e processi di crescita urbana dopo l'Unità d'Italia: i casi di Milano, Brescia, Roma, Napoli, Crotone, Messina*, a cura di A.M. Oteri, in «Storia Urbana», a. XXXV, nn. 136/137, pp. 165-196.
- OTERI, A.M. (2012). *I confini dissolti. La dismissione delle mura urbane in Italia dopo l'Unità*, in *Mura e città. Dismissione e processi di crescita urbana dopo l'Unità d'Italia: i casi di Milano, Brescia, Roma, Napoli, Crotone, Messina*, a cura di A.M. Oteri, in «Storia Urbana», a. XXXV, nn. 136/137, pp. 5-28.
- PANE, A.; RUSSO, V. (2012). *Le fortificazioni napoletane tra dismissione e valorizzazione (1860-1939)*, in *Mura e città. Dismissione e processi di crescita urbana dopo l'Unità d'Italia: i casi di Milano, Brescia, Roma, Napoli, Crotone, Messina*, a cura di A.M. Oteri, in «Storia Urbana», a. XXXV, nn. 136/137, pp. 123-164.
- SCAMARDÌ, G. (2008). "Le prospettive infinite". *Reggio 1855-1908: una difficile attuazione*, in *28 dicembre 1908. La grande ricostruzione dopo il terremoto del 1908 nell'area dello Stretto*, a cura di S. Valtieri, Roma, Clear, pp. 268-305.
- Spazi e cultura militare nella città dell'Ottocento* (2009), a cura di M. Savorra, G. Zucconi, in «Città e Storia», a. IV, n. 2.
- TODESCO, F. (2012). *Messina e la sua cinta murata dopo l'unità d'Italia*, in *Mura e città. Dismissione e processi di crescita urbana dopo l'Unità d'Italia: i casi di Milano, Brescia, Roma, Napoli, Crotone, Messina*, a cura di A.M. Oteri, in «Storia Urbana», a. XXXV, nn. 136/137, pp. 197-222.
- ZAGGIA, S. (2009). *Dis-armare e attrezzare la città. Mura, strade, edilizia a Padova tra Otto e Novecento*, in M. Savorra, G. Zucconi, *Spazi e cultura militare nella città dell'Ottocento*, in «Città e Storia», a. IV, n. 2, pp. 387-401.

### Fonti archivistiche

- Reggio Calabria, Archivio Storico Comunale (ASCRC), Opere Pubbliche [s.d., ma prob. 1868], b. 51, fs. 6.
- Relazione a chiarimento del rilievo topografico della Pianta delle città di Reggio Calabro ed il piano regolatore per le nuove costruzioni e per le modifiche che subiscono le attuali strade e fabbriche sia pubblici che privati.*
- ASCRC, Amministrazione, Cat. 1-8-4, Delibere C.C., b. 6, f.lo 2, *Delibera del Consiglio Comunale del 29 novembre 1864.*
- ASCRC, Opere Pubbliche, b. 51, f.lo 6, *Relazione a chiarimento del rilievo topografico della Pianta delle città di Reggio Calabro ed il piano regolatore per le nuove costruzioni e per le modifiche che subiscono le attuali strade e fabbriche sia pubblici che privati*, s.d., ma prob. 1868.
- Atti del Parlamento Italiano. Sessione del 1861. 2° Periodo – dal 20 novembre 1861 al 12 aprile 1862*, Eredi Botta, Torino 1862, III, Tornata del 10 gennaio 1862, p. 595-596.
- Archivio di Stato di Reggio Calabria (ASRC), *Prefettura*, inv. 20bis, b.107, fs. 14, 4 gennaio 1887.
- ASRC, *Prefettura*, inv. 15, b. 31, fs. 9, 21 luglio 1882.
- ASRC, *Prefettura*, inv. 20, b. 125, fs. 10, 22 maggio 1889.
- Roma, Archivio Centrale dello Stato, Dir. Gen. AA.BB., III vers., II serie, b. 618, fs. 6. 30 gennaio 1891.



## **Architetti e ingegneri napoletani dell'Ottocento protagonisti della ricostruzione post-sismica del Mezzogiorno**

*Neapolitan architects and engineers of the Nineteenth century protagonists of the post-seismic reconstruction of the South Italy*

**ALESSANDRA VEROPALUMBO**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*Il presente contributo ha come obiettivo quello di esaminare l'operato degli architetti e ingegneri attivi a Napoli durante l'Ottocento per la ricostruzione post-sismica del Mezzogiorno. L'Italia centro-meridionale rappresenta infatti un territorio ad alta sismicità, in cui i terremoti che si sono susseguiti hanno reso urgenti e necessari i loro interventi sul patrimonio costruito.*

*Inoltre i danni risultanti dai terremoti settecenteschi hanno delle ripercussioni importanti fino al secolo successivo, che richiedono un intervento impellente da parte dei tecnici preposti alla trasformazione del patrimonio architettonico e urbano durante il XIX secolo.*

*This contribution was the objective of the study of the architectural and engineering interventions in Naples during the nineteenth century for the post-seismic enrichment of the South. In fact, central-southern Italy represents a territory with high seismicity, in the event of an earthquake that if its follow-up were urgent and necessary and necessary to intervene on its building heritage.*

*In addition, the damage resulting from the eighteenth-century earthquakes have important repercussions up to the following century, which require an urgent intervention that gives part of the technicians in charge of the transformation of the architectural and urban heritage during the nineteenth century.*

### **Keywords**

Ricostruzione, Ottocento, Mezzogiorno.

*Reconstruction, Nineteenth century, Mezzogiorno.*

### **Introduzione**

Diversi studi hanno messo in evidenza il grande numero di tecnici operanti nel Regno di Napoli durante l'Ottocento attivi nel campo della progettazione delle opere pubbliche o private, o che semplicemente, pur senza dare input forti alla trasformazione del volto delle città, hanno svolto un'attività giudiziaria attraverso la redazione di perizie per la Corte d'Appello o il Tribunale Civile [Russo 1967; Buccaro 1985; Id. 1992; *Atlante* 2009; Visone 2013; Veropalumbo 2016]. Tra questi alcuni architetti e ingegneri, noti o meno, si sono trovati coinvolti nelle operazioni di ricostruzione post-sismica del Meridione intervenendo nelle diverse fasi di intervento, dai viaggi di ispezione alle proposte progettuali, dalle commissioni composte *ad hoc* alle risoluzioni effettive in ambito architettonico e urbano.

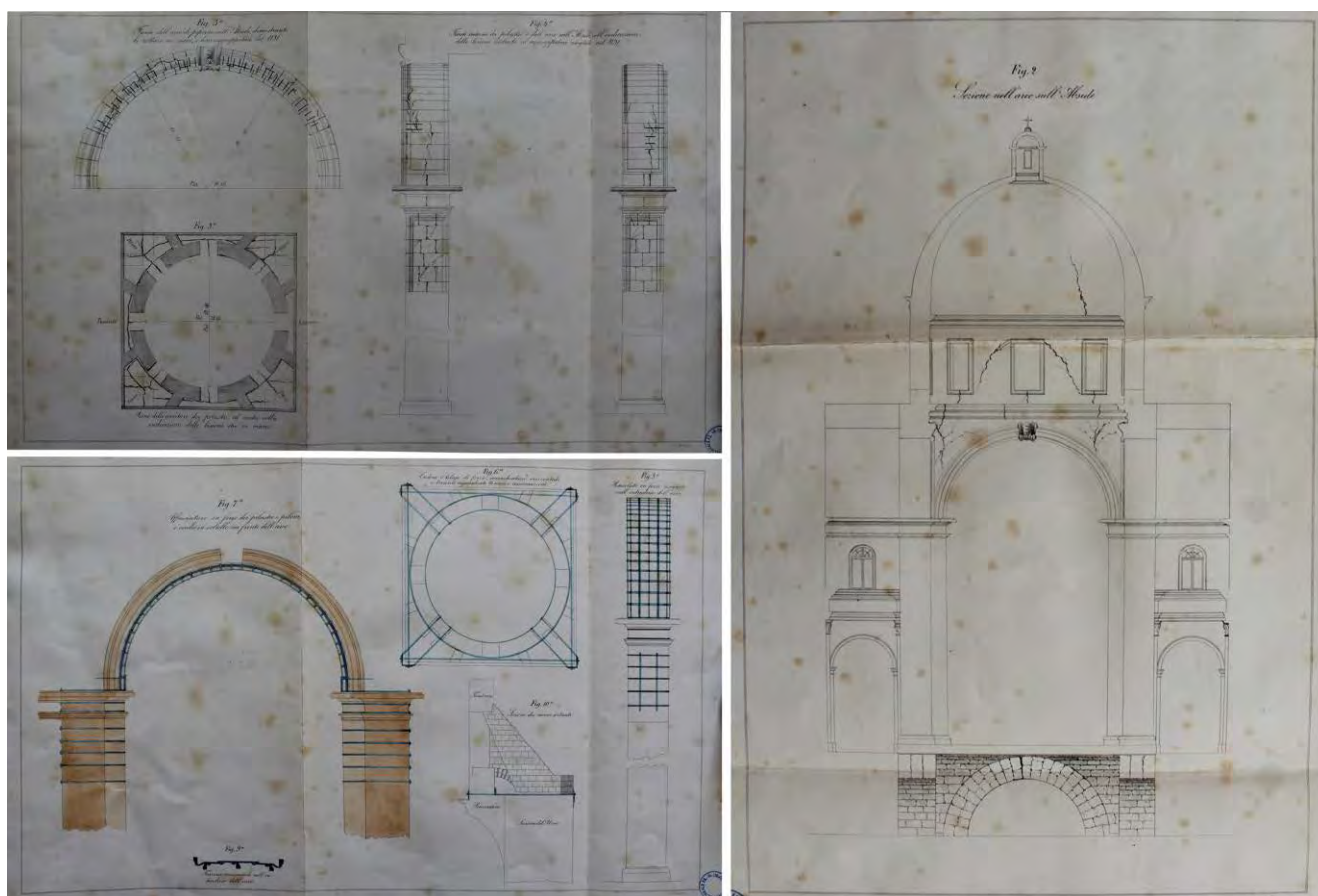
#### **1. Terremoto del 1731. Interventi di riparazione della chiesa dei Santi Severino e Sossio**

Dell'architetto Germanico Patrelli, cavaliere e membro del Consiglio del Genio Idraulico, non si hanno molte notizie [Veropalumbo 2016], se non per una *Memoria* [Patrelli 1852] conservata

oggi alla sezione Lucchesi Palli della Biblioteca Nazionale di Napoli<sup>1</sup>, relativa a dei lavori di messa in sicurezza per la chiesa dei Santi Severino e Sossio, condotti a partire dal 1850 sotto la sua direzione.

La scelta del materiale da utilizzare ricadde sul ferro, in quanto nelle sperimentazioni coeve stava dando ottimi esiti e pertanto risultava affidabile. Patrelli trovò innanzitutto a interfacciarsi con i danni mai sanati del terremoto del 1731, con epicentro nel Tavoliere delle Puglie, che risultavano i lavori più urgenti da eseguire. Oltre questi, vi erano le operazioni necessarie per supplire alla mancanza di stabilità della costruzione. Il sisma non aveva prodotto danni considerevoli alla città di Napoli, ma le leggere scosse ivi pervenute mostravano lievi lesioni nelle murature di alcune strutture civili e religiose, come nel caso della chiesa dei Santi Severino e Sossio in cui le scosse produssero danni nei pilastri, negli archi di sostegno del tamburo della cupola e nella cupola stessa.

I disegni allegati alla *Memoria* mostrano lo stato di fatto delle lesioni prodotte dal sisma del 1731, come la sezione della cupola in cui si nota anche l'arco terraneo di scarico dei pesi provenienti dai carichi verticali e gli interventi di riparazione sugli elementi strutturali [Patrelli 1852, 9, 17], e le operazioni da compiersi, e comprende: «Arrestare lo abbattimento e lo



1: Germanico Petrelli, *Lavori di riparazione per la chiesa dei SS. Severino e Sossio*, 1850. *Stato di fatto delle lesioni e interventi di inserimento di catene e cerchiature in ferro su elementi strutturali*. Biblioteca Nazionale di Napoli, sezione Lucchesi Palli, Quarta Sala 02.6.03. Su concessione del Ministero della Cultura © Biblioteca Nazionale di Napoli.

<sup>1</sup> Biblioteca Nazionale di Napoli, sezione Lucchesi Palli, Quarta Sala 02.6.03.



strapiombo di tutte le parti a sinistra della crociera; riparare e fermare lo schiacciamento dell'arco maggiore e la rottura dei cunei in piperno del suo intradosso, nonché frenare le lesioni verticali nello spessore del medesimo e nei pilastri che lo sorreggevano». Il primo problema fu risolto ponendo quattro catene in ferro per unire i piloni strapiombati verso ponente con quelli di levante, in modo tale da formare un unico telaio. Per risolvere il secondo problema, furono inserite delle fasce di ferro nei pilastri, dall'inizio della lesione verticale fino all'imposta dell'arco, in modo tale da riunire ai piloni gli elementi di piperno che le erano semplicemente addossati, delle piastre verticali per fermare l'incedere delle lesioni verticali, e infine, furono posizionate trentaquattro piastre di ferro orizzontali nell'intradosso dell'arco maggiore e in mezzo ai cunei di piperno. Per riempire i vuoti e legare le parti disgiunte dal terremoto del 1731 si compose una miscela costituita da «Acqua, calce spenta, Gesso fino, Pozzolana di fuoco Crivellata» [Patrelli 1852, 23].

La seconda tipologia di lavori consistette nel rendere la resistenza dei quattro piloni uniforme alla spinta orizzontale degli archi, che Patrelli risolse con l'incatenazione con il telaio di ferro suddetto e nel fasciare i pilastri per impedire il progredire delle lesioni verticali. Inoltre furono costruiti quattro urtanti di fabbrica per sopportare parte del peso della cupola che altrimenti sarebbe gravitato solo sui ventagli e sugli archi.

In conclusione Patrelli afferma che con questi lavori «avendo dato al tamburro ed alla Cupola un appoggio sui piloni di che mancavano, si sono sgravate le parti più deboli del peso che schiacciava e che metteva in pericolo la crociera: Coll'aver concatenati insieme i quattro piloni si è quasi equilibrato il loro contrasto, e quindi gli archi che vi sono contenuti trovano egual resistenza al loro schiacciamento. Il riattacco delle parti lesionate ha ridonato la unità alle masse, che divise non conservavano più la necessaria forza» [Patrelli 1852, 25].

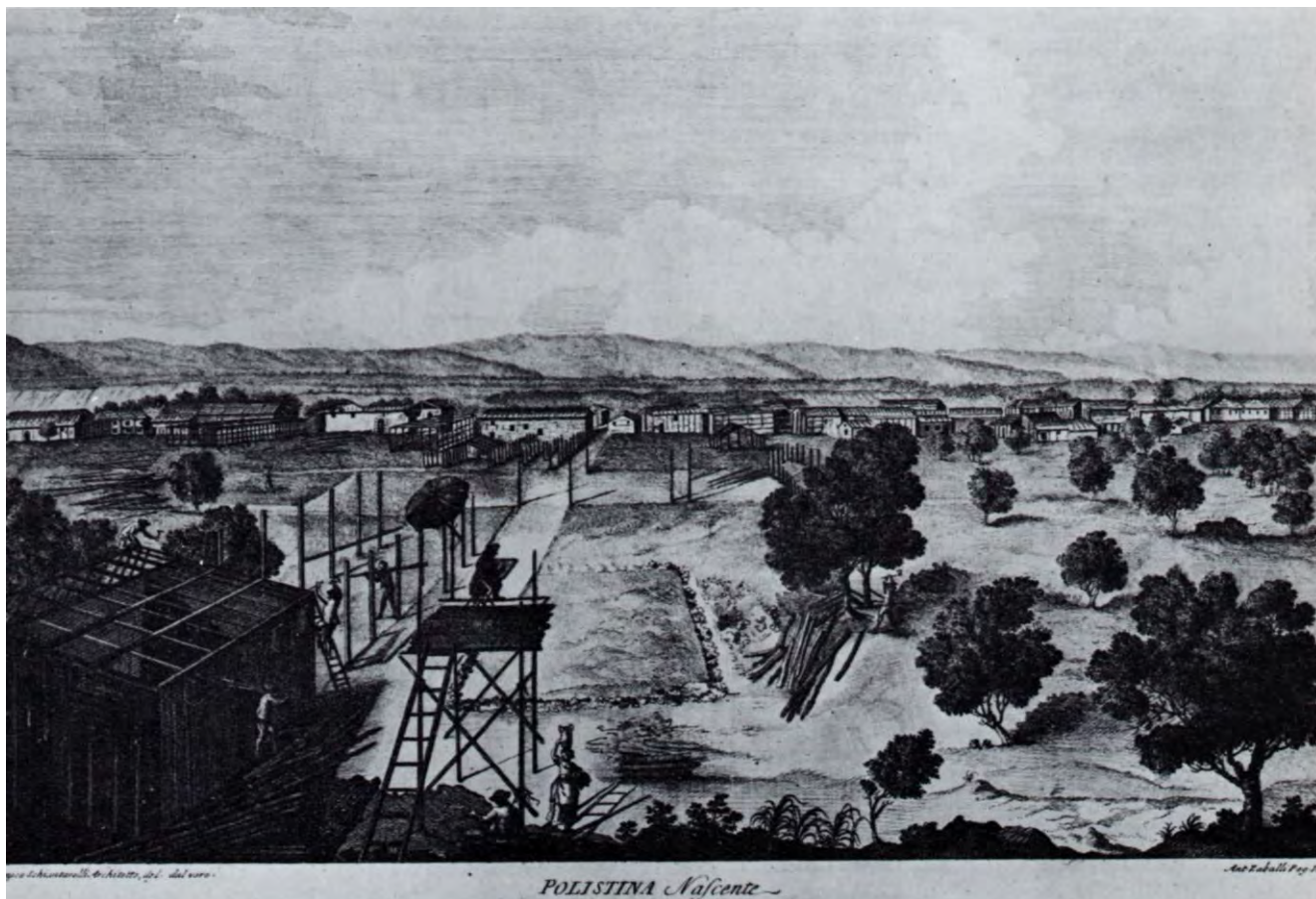
## 2. Il terremoto del 1783. Un'occasione di sperimentazioni illuministe

Il terremoto del 1783, che colpì tutta la Calabria Ulteriore, prolungandosi fino a Messina, a nord del confine con la Calabria Citra, divenne un'occasione per sperimentare le moderne concezioni illuministe in ambito urbanistico e architettonico [Rao 1992, 365-366]. Queste teorie marcheranno l'intervento ricostruttivo già a partire dalla spedizione condotta dalla Reale Accademia delle Scienze e delle Belle Lettere di Napoli, attraverso un'apposita commissione nominata da Ferdinando IV di Borbone, allo scopo di documentare sotto vari aspetti gli eventi drammatici avvenuti. Il gruppo era composto da Pompeo Schiantarelli, indicato come 'direttore dei rilevatori', Ignazio Stile, suo collaboratore addetto allo studio della situazione geologica, Ermenegildo Sintès, esponente della scuola di Vanvitelli ed estensore della *Pianta di riforma della città di Tropea* in cui proponeva ampi sventramenti anche in zone non colpite dal sisma, al seguito del capitano Ferdinando Ruberti, responsabile dei lavori idraulici [Divenuto 1984, 66, 72]. Nel febbraio 1783, Schiantarelli si trovava a Napoli, come unico responsabile nel cantiere del Palazzo dei Regi Studi dopo la morte di Ferdinando Fuga, di cui era assistente. Nello stesso anno lavora anche al cantiere della villa dei d'Aquino di Caramanico, oggi villa Vannucchi, a San Giorgio a Cremano, inizialmente affidato a Fuga, in cui realizza la sistemazione del parco e la loggia neoclassica, e al progetto del palazzo Miranda [Manzo 2009]. Stile invece, suo collaboratore, diventerà a partire dal 1789 professore di Architettura civile e geometria pratica all'Università, che sarà il preludio di una brillante carriera [*Scienziati-Artisti* 2003, 116, 143-144]. Infatti, nel 1805 era supervisore ai lavori di riparazione dell'edificio della Polveriera di Casanova e nel 1807 effettuò una revisione delle stime dell'apprezzo della chiesa di Santa Maria a Cappella Nuova. Ingegnere in capo del Corpo di Ponti e Strade dal 1808, il 21 gennaio 1809 fu nominato ispettore insieme a Francesco Romano e Francesco Carpi. Il suo nome è

legato alla strada consolare tra Avezzano, Sora e Napoli, in cui prospettava l'ipotesi di rendere percorribile il fiume Liri, mediante opere di inalveazione e di arginatura per recuperare i territori produttivi della Marsica [Veropalumbo 2016, 321].

La spedizione, della durata di tre mesi, portò alla pubblicazione della *Istoria de' Fenomeni del terremoto avvenuto nelle Calabrie* [Sarconi 1784]. In quel luogo Schiantarelli e Stile preparano 86 tavole per illustrare i danni provocati dal sisma. Al ritorno a Napoli, il principe di Belmonte scelse soltanto 56 disegni che formeranno poi l'apparato iconografico del volume. Anche se inizialmente la spedizione avrebbe dovuto fornire degli spunti per la ricostruzione dei luoghi, in realtà i criteri progettuali furono stabiliti senza cogliere i suggerimenti al restauro degli architetti. L'importanza del volume assunse un notevole valore come contributo teorico e documentario della catastrofe e come cronaca dei fatti, analizzati con quella passione per il metodo scientifico alla base dell'unica conoscenza possibile di un fenomeno [Vercelloni 1969, 186].

Sarconi, segretario dell'Accademia, nell'*Istoria* si soffermò sul rifugio antisismico, avallando la tesi che se non è possibile prevenire i fenomeni sismici, almeno si possono ridurre i danni per le persone predisponendo case provvisorie lontano dall'abitato e dove rifugiarsi ai primi avvisi di catastrofe [Divenuto 1984, 80]. In una delle tavole a corredo dell'opera, *Polistina Nascente*, Schiantarelli, ritraendosi anch'egli seduto su di un alto podio a riprendere il cantiere in esecuzione, testimonia la capacità della popolazione di riorganizzarsi sul territorio attraverso la costruzione di alloggi di fortuna secondo i criteri ritenuti più sicuri. In primo piano vi è un fabbricato con l'intelaiatura lignea ormai realizzata e diverse fasi per l'esecuzione di

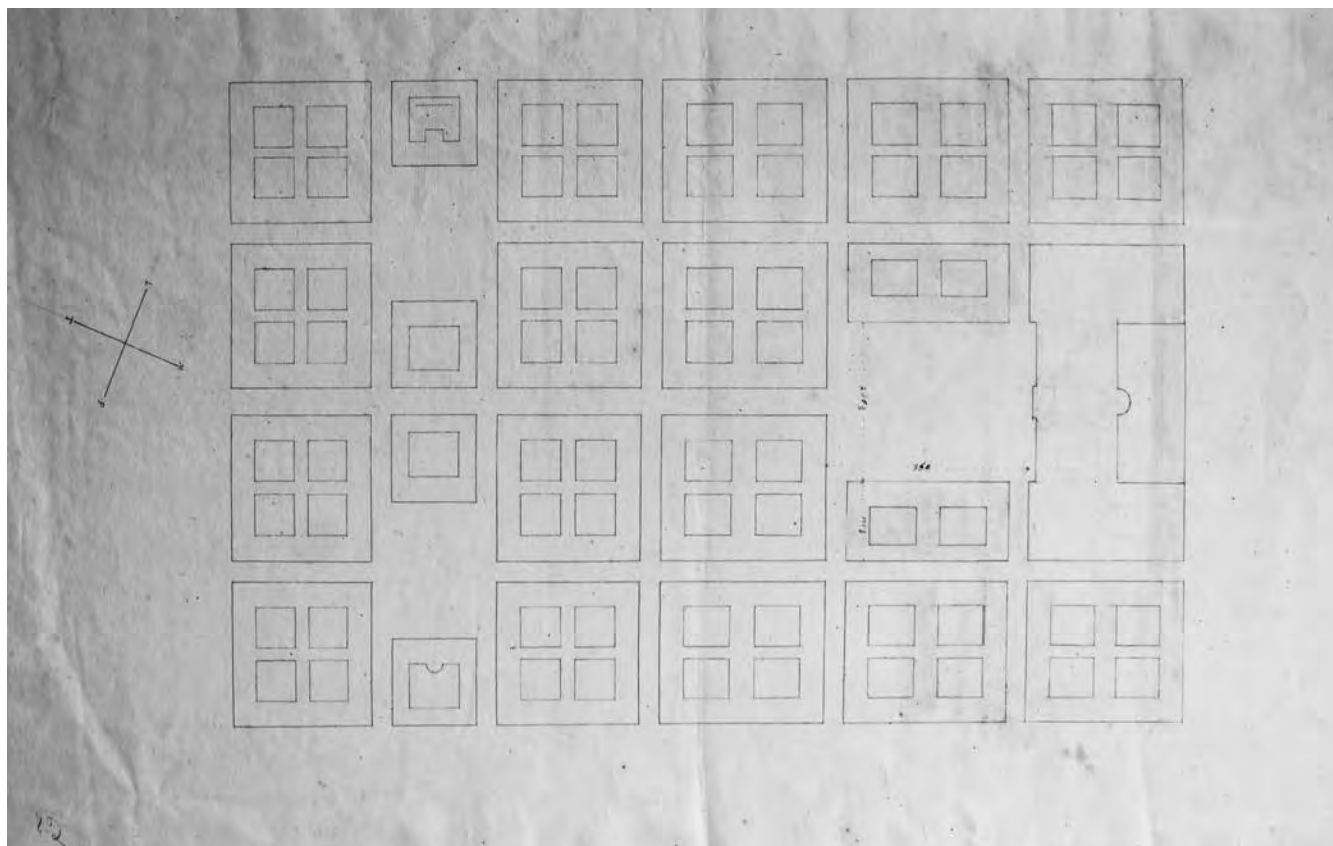


2: Pompeo Schiantarelli, *Polistina Nascente*, 1783. Da *Istoria de' fenomeni del terremoto*, tav. XXVIII.

palificazioni, l'approvvigionamento del legno, la perimetrazione della fondazione interponendo materiale arido rispetto al piano di calpestio e l'esecuzione di pali appuntiti accatastati e pronti per essere conficcati nel terreno [Ruggieri 2015, 83].

Le sperimentazioni illuministe portarono alla codificazione di uno schema urbanistico basato su una griglia ortogonale, che gli utopisti napoletani proposero in quasi tutte le città che iniziarono a essere ricostruite a partire dal 1784, ma in nessun caso rispettarono totalmente le indicazioni dei piani in una progressiva e generalizzata incompletezza [Valensise 2002a, 101]. Uno di questi progetti di ricostruzione è conservato al Gabinetto Disegni e Stampe del Museo Nazionale di Capodimonte, in cui è evidente un impianto regolare dei fabbricati, con strade rettilinee che formano isolati quadrati<sup>2</sup>.

Altro ingegnere ottocentesco coinvolto a seguito del terremoto del 1783 fu Giuseppe Ruggiero Parisi, a quel tempo docente di Architettura militare e matematica della Reale Accademia del Battaglione Regal Ferdinando, nota precedentemente come Reale Accademia militare. Egli fu chiamato a sovrintendere nella Calabria del dopo terremoto allo scavo della rete dei canali dei Regi Lagni e contemporaneamente a promuovere l'istituzione della Cassa Sacra. Parisi nel 1787 si occupa della trasformazione dell'ex convento dei gesuiti a Pizzofalcone in Accademia della Nunziatella, di cui sarà vicecomandante, poi ispettore degli studi e poi dal 1794 comandante.



3: Pianta di un centro abitato probabilmente ricostruzione di un paese della Calabria dopo il terremoto del 1783 Gabinetto Disegni e Stampe di Capodimonte, c. Avellino /2, b. 1464. Su concessione del Ministero della Cultura – Museo e Real Bosco di Capodimonte.

<sup>2</sup> Museo e Real Bosco di Capodimonte, Gabinetto Disegni e Stampe, c. Avellino /2, b. 1464.

Nel 1795 si occupa della bonifica del Fucino e della realizzazione di una nuova strada che doveva collegare quella Reggia degli Abruzzi alla Terra di Lavoro [Civile 2014].

Attraverso l'istituzione della Cassa Sacra si mise in atto quella trasformazione del territorio che, nel giro di pochi anni, oltre al cambiamento delle condizioni economiche e alla nascita di una nuova classe egemone, produce una vera e propria trasformazione ambientale che modificò il microclima di estese porzioni di territorio, con la conseguente scomparsa di attività manifatturiere e artigianali attraverso il trasferimento di migliaia di ettari dalle proprietà della Chiesa ai privati [Placanica 1970, 83; Velensise 2002a, 95]. La complessa campagna di vendite della Cassa Sacra si concluderà nel 1796, con la netta tendenza dei compratori all'acquisizione di fondi rustici rispetto agli immobili urbani [Velensise 2002b, 145].

### **3. Il terremoto del 1805**

Il terremoto del 1805, classificato al X grado della scala Mercalli, ebbe epicentro nel contado di Molise e causò forti danni anche nelle regioni adiacenti. Ferdinando IV di Borbone reagì prontamente all'emergenza generata dal sisma, definendo un programma d'intervento per la messa in sicurezza dei centri urbani, che risultò particolarmente efficace, concludendosi, la maggior parte delle operazioni, prima dell'insediamento dell'amministrazione francese [Romano 2016b, 72, 76].

La maggior parte degli edifici appare fortemente lesionata al punto da rendere necessari puntellamenti e demolizioni delle porzioni parzialmente dissestate. Il patrimonio ecclesiastico napoletano subì considerevoli danni come attesta il nutrito elenco di monasteri richiedenti sussidi alla Deputazione dell'Orfanotrofio militare, come la cappella del Tesoro di San Gennaro, Divino Amore, Sant'Agostino, Santa Maria della Vittoria, Carmine maggiore [Casiello 2003, 111].

Nella capitale e in Terra di Lavoro le operazioni di riparazione furono condotte velocemente grazie a ingegneri e architetti dotati di una solida preparazione ed esperienza, tra cui erano comprese proposte di demolizione di parti poco stabili delle strutture e l'uso di catene metalliche e lignee.

Tra gli architetti e ingegneri attivi in ambito napoletano troviamo protagonisti poco noti, come: Costantino Portanova, ingegnere, che in occasione del terremoto del 1805, esegue una perizia sui danni accorsi al convento di Santa Maria la Nova, riscontrando dissesti con rischio di crollo sulle volte, nelle coperture dell'antica biblioteca e nella cappella di San Giacomo della Marca. Francesco Bezzi, anch'egli ingegnere, dal 1805 al 1808 diresse i lavori di riparazione alla chiesa di Santa Maria di Donnaregina Nuova [Russo 1997, 13]; l'architetto Giovanni Marcelli si occupò della stima dei danni accorsi alla reggia di Capodimonte; l'ingegnere Luigi Iannotta eseguì una perizia per i danni rilevati nel castello e palazzo del marchese Cirigliano a Sessa Aurunca [Romano 2016b, 59-60].

Oltre ai tecnici meno noti troviamo anche grandi nomi come Francesco Maresca [Parisi 2008], che esegue la perizia per i danni del terremoto del 1805 avvenuti per il complesso di Monteoliveto, rilevando la presenza di muri poggianti in falso sulle volte, la rottura di catene e lesioni orizzontali nelle murature, Pietro Colletta, che si occupa nello stesso anno del prosciugamento delle paludi di Fondi, e Carlo Vanvitelli [Cirillo 2008], che curò i lavori di consolidamento del Palazzo Reale di Napoli, della Reggia di Caserta, del palazzo Castropignano e del monastero di Sant'Agostino a Caserta, inserendo contrafforti e speroni murari detti 'urtanti' negli interventi casertani. Insieme a Vanvitelli, Luca de Lillo [Capano 2011, 85-86, 122-123, 162] effettua una perizia per i danni accorsi al palazzo detto Castello del Regio



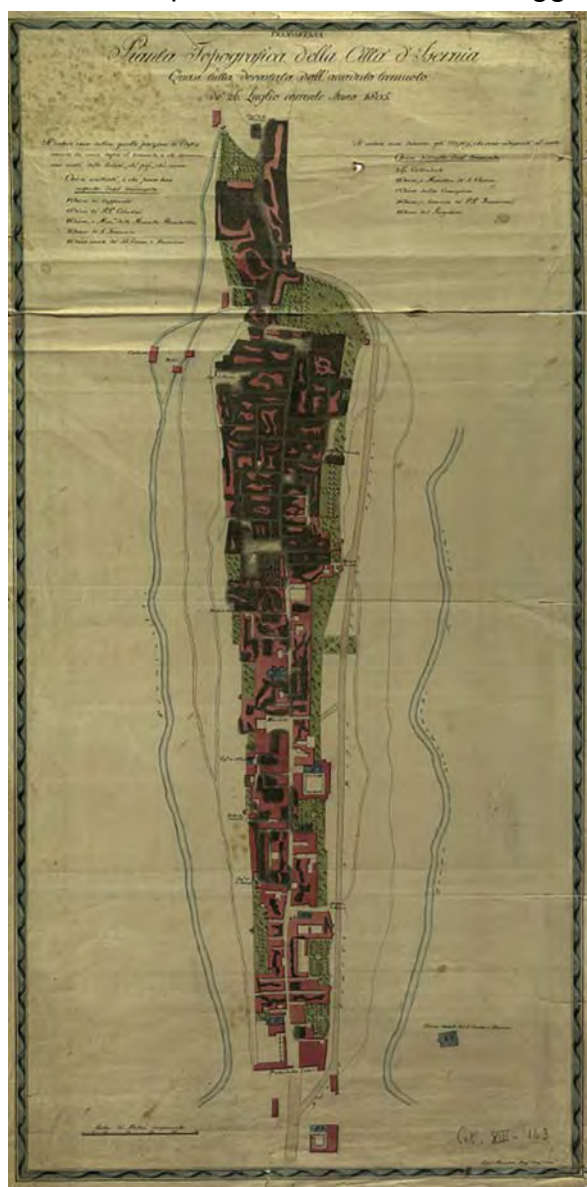
Stato di Durazzano, rilevando ingenti lesioni a tre volte del piano superiore, dissesti nelle coperture e nelle murature. Il suo intervento riguardò la sostituzione di volte con solai in legno. Anche il noto architetto Gaetano Barba si occupa di ripristinare le lesioni prodotte dal sisma [Jacazzi 1995]. Tra il 1805 e il 1806 dirige le fabbriche del coro e cappelloni della chiesa di Santa Sofia di Giugliano e della chiesa di San Michele Arcangelo di Marcanise, per la quale viene prontamente ordinata la demolizione del timpano in quanto risultava fortemente danneggiata la cupola, la volta e il campanile della chiesa [Romano 2016b, 70].

In Molise, il danno è molto più elevato che nell'area napoletana. «La città d'Isernia, una delle sette principali città dell'antico Sannio, edificata al di sopra di una collina a fronte del Matese, ha sofferto disastri orribili: può dirsi essere stata ella per metà adeguata al suolo, e nel rimanente desolata» [Poli 1806, 80]. Se in Calabria, in seguito al sisma del 1783, i tecnici vengono inviati con l'obiettivo di designare le aree per la fondazione delle nuove città, in Molise, invece, tale proposito sembra del tutto assente, poiché probabilmente non necessaria la volontà di spostare i centri urbani maggiormente danneggiati [Romano 2016a, 416].

Nel 1805 il re incarica Gabriele Giannoccoli, avvocato fiscale, di una visita di ispezione per pronti provvedimenti nelle zone colpite dal terremoto accordandogli ampie capacità decisionali. Era accompagnato da una serie di ingegneri selezionati per la missione in virtù della loro esperienza e competenza [Esposito, Laurelli, Porfido 1999, 179].

Tra questi figuravano Luigi Marchese, regio ingegnere camerale e Bernardino Musenga, architetto di Campobasso fortemente impegnato nella vita sociale del Contado. I due tecnici principali sono accompagnati e coadiuvati nel lavoro da Pietro Venditto, ingegnere attivo anche come geografo e disegnatore di architettura e topografia nel Deposito generale della guerra e nell'Ufficio Topografico e curatore del progetto di ristrutturazione della Polveriera Nuova, situata nei pressi del Ponte di Casanova [Parisi 1998, 34]. Insieme a lui, Giuseppe Pacini, Mariano Curci, Giuseppe Zecchetella e Pietro Bianchi, omonimo tecnico dell'illustre ticinese operante nell'area di Isernia.

Quasi del tutto assente appare l'avviamento di un organico rilievo cartografico, utile per la ricostruzione dei centri urbani completamente distrutti. Fa eccezione la mappa redatta da Marchese per la città di Isernia [Zullo 2009, 46] che, probabilmente, prende spunto, sebbene risulti più dettagliata, da quella realizzata appena due mesi prima dall'ingegnere Gaetano Schioppa [Architetti e ingegneri 2014] per la localizzazione di una strada esterna all'abitato da affiancare all'angusta e stretta via degli Abruzzi interna alla città [Romano 2016a, 417]. Le operazioni riguardarono lo sterro della strada principale di Isernia e di taluni vicoli che si aprono su quella,



4: Luigi Marchese, *Pianta topografica della città di Isernia dopo il terremoto del 1805*, 1805. Società Napoletana di Storia Patria, *Disegni d'Architettura*, 6.L.4.3.



di demolizioni e puntellature di edifici cadenti, di assicurare le campane di diverse chiese e il pubblico orologio che minacciavano di cadere [Esposito, Laurelli, Porfido 1999, 197].

Lo stesso Marchese è autore anche di una pianta topografica di un'area rurale a San Giorgio la Molara in Principato Ultra (oggi provincia di Benevento) [Esposito 1987, 189], in cui il sisma aveva generato l'apertura di due grandi lesioni nel terreno e modificato l'andamento del fiume, lasciando senza acqua i mulini che servivano sia il comune direttamente interessato sia quelli limitrofi.

#### **4. I terremoti tra anni Trenta e Sessanta dell'Ottocento**

I successivi terremoti in cui architetti e ingegneri napoletani furono attivi nella ricostruzione furono quelli che si propagandarono in Calabria e in Irpinia. In particolare, per il sisma del 1831, con epicentro un'area nei pressi di Scalea, tra i tecnici napoletani fu chiamato Federico Bausan, architetto e ingegnere, al quale fu affidata la direzione dei lavori di restauro nella Calabria Ulteriore II. Il tecnico era stato ammesso all'età di diciassette anni alla Scuola di applicazione e nel 1826 entrò nel Corpo con la qualifica di ingegnere aggiunto. Dal 18 luglio 1826 al 27 luglio 1828 compì un viaggio di istruzione insieme a Luigi Giura, Agostino della Rocca e Michele Zecchetelli attraverso gli Stati italiani, la Francia, l'Inghilterra e alcune località della Svizzera, allo scopo di far visita ai principali poli industriali del tempo, apprendere le novità rilevanti per poi metterle al servizio del proprio paese [D'Angelo 2014, 138].

Per il nuovo terremoto che colpì la Calabria nel 1852, le opere di ricostruzione videro coinvolto l'architetto Orazio Dentice, che utilizzò il pretesto del sisma per rinnovare la città di Rossano. Dentice fu allievo dei fratelli Gasse collaborando attivamente alle loro opere, cioè alla Specola di Miradois, Palazzo San Giacomo, Nuova Dogana al Mandracchio, al prolungamento della Villa Reale di Chiaia con i due tempietti dedicati a Virgilio e al Tasso, palazzo Montemiletto, ingresso del Cimitero di Poggioreale, le vie del Piliero, di Santa Lucia e di Mergellina. Inoltre si occupò di diversi interventi urbanistici, soprattutto della sezione San Ferdinando [Buccaro 1985, 100-101, 217-218, 231-232].

L'anno successivo un violento terremoto colpì l'Irpinia meridionale provocando grandi danni nelle zone circostanti con crolli parziali e diffusi. Questa volta il Decurionato di Bari nel 1854 invitò l'architetto Nicola Carelli a dirigere i lavori di restauro della Chiesa Matrice di Gioia del Colle, gravemente danneggiata dal sisma. L'intervento era volto al consolidamento delle strutture murarie che presentavano lesioni, inserendo dei contrafforti sulla parte laterale sinistra, e alla riparazione del montone di copertura e dei finestrini esterni. Carelli continuò a occuparsi di ricostruzioni anche a seguito del terremoto del 1857, con epicentro in Val d'Agri, dedicandosi al restauro della Chiesa Matrice di Montescaglioso, invitato dall'arcivescovo di Bari monsignor Clary.

Anche Napoli avvertì le due violenti scosse del 17 dicembre di quell'anno, così come Caserta, Nola, Aversa, Pozzuoli, Salerno e Avellino [Nappi 1981, 36]. Sarà l'architetto Gaetano Genovese a effettuare opere di manutenzione delle architetture religiose colpite dal terremoto. Lo si trova infatti attivo nelle chiese di Santa Maria Vertecoeli, Santa Maria del Pianto, Santa Croce al Mercato e dei Santi Apostoli, dove esegue opere di riparazione alla volta danneggiata dal terremoto insieme a Francesco del Gaizo e Domenico De Luca [Genovese 2000].

#### **5. Casamicciola, 1881**

Il terremoto di Casamicciola vede la presenza attiva di varie Commissioni nominate *ad hoc* per l'analisi dei danni e la successiva ricostruzione. Innanzitutto, fu istituito un *Comitato Centrale Pe' Danneggiati dell'isola d'Ischia*, che riguardava anche le prime opere di ricostruzione [Polverino 1998, 67]. La necessità di un pronto intervento non recepì a pieno lo

stato dell'arte delle costruzioni antisismiche del tempo, limitandosi a fornire una sistemazione planimetrica delle baracche molto simile a quella delle città calabresi ricostruite dopo il sisma del 1783. Una Commissione nominata dal Collegio degli Ingegneri ed Architetti di Napoli ebbe il mandato di procedere all'analisi dei fatti locali e di studiare quale e quanta influenza ebbero, sulla gravità del disastro, il metodo di costruzione delle case dell'isola. In tale *Commissione per i beni immobili* faceva parte l'ingegnere Gaetano Vitelli, ingegnere già noto per essersi occupato di edilizia privata a Napoli [Delizia 1998, 226, 240]. Tale Commissione espletò il proprio mandato in poco più di un mese e relazionò circa il suo operato durante l'Assemblea del Collegio tenutasi nel settembre 1883. In prosecuzione di tali lavori il Ministero dei Lavori Pubblici nominò la *Commissione per le Prescrizioni Edilizie dell'Isola d'Ischia* al fine di esaminare gli usi e i bisogni della popolazione per determinare la qualità dei fabbricati che meglio possa soddisfare le esigenze dei cittadini. Tale Commissione era formata da P. Comotto, ispettore del Genio Civile, G.D. Malvezzi, ingegnere capo dello stesso ente, F. Giordano, presidente, ispettore del Real Corpo delle Miniere. Nella fase conclusiva il secondo, non concordando con gli altri sulla idoneità del tipo di costruzioni antisismiche da adottare, non sottoscrisse la relazione finale. Anche l'architetto Michele Ruggiero, membro del Consiglio tecnico della città di Napoli, si schiera contro la ricostruzione che stava avvenendo in quegli anni in seguito al terremoto a Casamicciola, con la costruzione di baracche caratterizzate da scelte tipologiche e tecnologiche estranee alla specificità dei luoghi e tumulo per le vittime [Polverino 1998, 77]. A firma dell'architetto Antonio Froncillo [Veropalumbo 2016, 170], attivo come perito giudiziario a partire dal 1849, fu la proposta pubblicata sulla «Gazzetta di Napoli» dell'8 settembre 1883 di realizzare edifici isolati gli uni dagli altri, con muratura «abbracciata ed allacciata da un



5: 'Carta geognostico-sismica del terremoto del 1883' con indicazione delle zone pericolose.

sistema in ferro di tre o quattro ordini di catene circuanti l'edificio con colonnine o ritti verticali, posti alla stessa distanza delle catene negli spazi intermedi o facciate in modo da formare dei vuoti o quadrati» [Froncillo 1883].

Attivo nella ricostruzione di Casamicciola fu Lorenzo Schioppa insieme agli ingegneri Malagola, Gambarà, Ettore Ferrara, Carlo Deperais, Giuseppe Florio, attivi quasi tutti in epoca post-unitaria. Schioppa è un tecnico noto per aver effettuato un importante restauro all'ospedale di Sant'Eligio nel 1864, un progetto per un piano regolatore per Napoli che prevedeva interventi nel tessuto antico della città nel 1871, e progetti di rettifica tra Napoli e Cava de' Tirreni nel 1888 [Architetti e Ingegneri 2014, 132-133]. Fra le tipologie di baracche riscontrabili nei rioni ischitani la più semplice è quella che fu indicata come 'ordinaria a quattro compresi' riscontrabili a Barano, a Forio e Casamicciola. Le caratteristiche costruttive e dimensionali rispecchiano quanto riportato dall'ingegnere Boubée, professore emerito della Reale Scuola Politecnica di Napoli, in alcuni disegni del suo trattato sulle costruzioni in legno. Le pareti esterne della baracca presentano in corrispondenza di ciascun cantonale ed in mezzzeria di ogni lato un ritto passante il cordolo di fondazione in muratura ed infisso nel terreno [Boubée 1892].

## Conclusioni

Le linee di intervento perseguite a seguito degli eventi tellurici dell'Ottocento nel Mezzogiorno hanno visto il coinvolgimento di numerosi tecnici, architetti e/o ingegneri, noti o meno noti, che con le loro teorie, la documentazione, le loro proposte, i loro progetti, hanno determinato il volto della ricostruzione post-sismica.

Attraverso l'individuazione di tali figure si è dunque proceduto per punti, analizzando volta per volta il loro operato, e dando così una lettura della trasformazione della città connessa a tali disastrosi eventi.

## Bibliografia

*Atlante del giardino italiano 1750-1940. Dizionario biografico di architetti, giardinieri, botanici, committenti, letterati e altri protagonisti. Italia centrale e meridionale* (2009), a cura di V. Cazzato, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.

*Architetti e Ingegneri per Napoli. Progetti dal 1863 al 1898 nella Biblioteca dell'ANIAI Campania* (2014), a cura di A. Castagnaro, Napoli, ArtStudioPaparo.

BOUBÉE, F.C.P. (1892). *Le costruzioni di legno: compendio delle lezioni dettate nella R. scuola di applicazione degli'ingegneri in Napoli*, Napoli, B. Pellerano.

BUCCARO, A. (1985). *Istituzioni e trasformazioni urbane nella Napoli dell'Ottocento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

BUCCARO, A. (1992). *Opere pubbliche e tipologie urbane nel Mezzogiorno preunitario*, Napoli, Electa Napoli.

CAPANO, F. (2011). *Caserta. La città dei Borbone oltre la reggia (1750-1860)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

CIRILLO, O. (2008). *Carlo Vanvitelli: architettura e città nella seconda metà del Settecento*, Firenze, Alinea Editrice.

CIVILE, G. (2014). voce *PARISI, Giuseppe Ruggiero*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 81, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani.

D'ANGELO, F. (2014). *Scienze e viaggio: ingegneri e architetti del Regno delle Due Sicilie*, Villasanta, Limina Mentis.

DIVENUTO, F. (1984). *Pompeo Schiantarelli. Ricerca e architettura nel secondo settecento napoletano*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

*Dizionario Biografico degli Italiani* (1960), Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani.

ESPOSITO, E., LAURELLI, L., PORFIDO, S. (1999). *Calamità e politiche emergenziali durante la prima restaurazione: il «Terremoto di S. Anna»*, in «Rivista Storica del Sannio», 12, 3° serie, anno IV, pp. 177-216.

FRONCILLO, A. (1883), in «Gazzetta di Napoli», 8 settembre.

GENOVESE, R.A. (2000). *Gaetano Genovese e il suo tempo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

JACAZZI, D. (1995). *Gaetano Barba: architetto napoletano 1730-1806*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

MANZO, E. (2009). *Schiantarelli Pompeo*, in *Atlante del giardino italiano 1750-1940. Dizionario biografico di architetti, giardinieri, botanici, committenti, letterati e altri protagonisti. Italia centrale e meridionale*, a cura di V. Cazzato, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato.

- NAPPI, E. (1981). *Il terremoto in Campania attraverso i secoli*, Napoli, Istituto Grafico Italiano.
- PARISI, R. (1998). *Lo spazio della produzione. Napoli: la periferia orientale*, Napoli, Edizioni Athena.
- PARISI, R. (2008). MARESCA, Francesco, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 70, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani.
- PATRELLI, G. (1852). *Memoria dei lavori di riparazioni eseguiti nella chiesa dei pp. Cassinesi dei santi Severino e Sossio di Napoli progettati e diretti dal maggiore Germanico Patrelli*, Napoli, Stab. Tipografico di Pasquale Androsio.
- PLACANICA, A. (1970). *Cassa Sacra e beni della chiesa nella Calabria del Settecento*, Napoli.
- POLI, G.S. (1806). *Memoria sul tremuoto de' 26 luglio del corrente anno 1805*, Napoli, presso Vincenzo Orsino.
- POLVERINO, F. (1998). *Ischia. Architettura e terremoto*, Napoli, Clean Edizioni.
- RAO, A.M. (1992). *La Calabria nel Settecento*, in *Storia della Calabria moderna e contemporanea: il lungo periodo*, a cura di A. Placanica, Roma, Gangemi, pp. 365-379.
- ROMANO, L. (2016a). *Catastrofe come lento mutamento. Il terremoto del 1805 e le dinamiche di trasformazione del paesaggio e dell'architettura molisana*, in *Delli Aspetti de Paesi. Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio, Rappresentazione, memoria, conservazione*, a cura di F. Capano, M.I. Pascariello, M. Visone, Cirice, tomo secondo, pp. 415-424.
- ROMANO, L. (2016b). *Dentro la catastrofe. Il terremoto del 1805 tra emergenza e prima remissione dei danni a Napoli e in Terra di Lavoro*, in «Storia urbana», anno XXXIX, nn. 152/153, luglio/dicembre, pp. 59-77.
- RUGGIERI, N. (2015). *L'ingegneria antisismica nel Regno di Napoli (1734-1799)*, Ariccia, Aracne.
- RUSSO, G. (1967). *La scuola d'ingegneria in Napoli 1811-1967*, Napoli, Istituto Editoriale del Mezzogiorno.
- SARCONI, M. (1784). *Istoria de' Fenomeni del terremoto avvenuto nelle Calabrie, e nel Valdemone nell'anno 1783 posta in luce dalla Reale Accademia delle Scienze, e delle Belle Lettere di Napoli*, Napoli, Giuseppe Campo.
- Scienziati-Artisti. *Formazione e ruolo degli ingegneri nelle fonti dell'Archivio di Stato e della Facoltà di Ingegneria di Napoli* (2003), a cura di A. Buccaro, F. De Mattia, Napoli, Electa Napoli.
- VALENSISE, F. (2002a). *Città di fondazione calabresi nel tardosettecento*, in *La città geometrica tra politica e rappresentazione*, a cura di V. Macrì, atti del seminario 'La città geometrica', Villa San Giovanni, Biblioteca del Cenide, pp. 94-102.
- VALENSISE, F. (2002b). *Ricostruzione e committenza nella Calabria del XVIII secolo*, in «Quaderni PAU», nn. 21-22, pp. 145-154.
- VEROPALUMBO, A. (2016). *Architetti e ingegneri a Napoli nell'Ottocento preunitario*, tesi di Dottorato di Ricerca in Storia e Conservazione dei Beni architettonici e del paesaggio con indirizzo in Storia dell'architettura, della città e del paesaggio, FeDoa Press.
- VISONE, M. (2013). *Napoli «Un gran Teatro della Natura». Città e paesaggio nelle Perizie del Tribunale civile (1809-1862)*, Napoli, Paparo Edizioni.

### Fonti archivistiche

Biblioteca Nazionale di Napoli, sezione Lucchesi Palli, Quarta Sala 02.6.03.

Museo e Real Bosco di Capodimonte, Gabinetto Disegni e Stampe, c. Avellino /2, b. 1464.





*La ricostruzione post-trauma e l'identità dei luoghi: il caso di Ortucchio nell'Italia centrale\**  
*The post-trauma reconstruction and the identity of the places: the case study of Ortucchio in Central Italy*

**MARCO FELLI, QUIRINO CROSTA**

Università dell'Aquila

**Abstract**

*L'evento sismico del 13 gennaio 1915, che interessò larga parte delle aree limitrofe la città di Avezzano (AQ), ha interessato in particolar modo la cittadina di Ortucchio, con gravi danni nel tessuto costruito storico. Il presente contributo intende analizzare le differenti fasi storiche del recupero dell'assetto urbano e il mantenimento dei monumenti identitari, cercando di rileggere le tracce urbane andate perdute nell'evento sismico nell'assetto odierno della città ricostruita.*

*The earthquake event of January 13<sup>th</sup> 2015 interested large part of neighboring areas of Avezzano (AQ), involving several and serious damages on the built heritage of the small city of Ortucchio. The research intends to analyze the different historical phases which followed the quake event, characterized by the attempt of recovering the urban structure with the identitary monuments. The paper aims also to underline the lost urban traces in the actual arrangement of the rebuilt city.*

**Keywords**

Terremoto, ricostruzione, tracce urbane.

*Earthquake, reconstruction, urban traces.*

**Introduzione**

La storia dell'Italia centrale trova negli eventi sismici del XX e XXI secolo gli elementi che ne modificano radicalmente il proprio assetto territoriale; nel caso specifico della Marsica, con il terremoto del 13 gennaio 1915 tutto il territorio viene rapidamente catapultato in una nuova realtà urbana, a causa del diffuso danneggiamento del patrimonio costruito e la necessità di riedificare in tempi celeri. La piana del Fucino, epicentro del devastante sisma, viene interessata da danni e crolli diffusi nei vari centri abitati ubicati lungo il fronte del prosciugato lago; Ortucchio, posto a sud-est della piana, come molti altri centri limitrofi, viene gravemente interessata dall'evento, con un numero elevato di vittime, in questo caso più dei due terzi della popolazione, e danni ingenti al patrimonio costruito monumentale e ordinario.

La piccola cittadina, tuttavia, costituisce un esempio paradigmatico: nella complicata fase della ricostruzione, ulteriormente aggravata dall'avvicinarsi dei conflitti mondiali e dalla mancanza di risorse per la riedificazione, sin dalle prime fasi dell'emergenza, l'assetto urbano cittadino, caratterizzato dalla presenza di architetture monumentali nei punti focali, viene mantenuto, consolidando gli assi urbani e gli spazi pubblici di incontro e mantenendo e recuperando le architetture monumentali, con la riproposizione in linguaggi moderni e contemporanei ove compromesse dal sisma.

---

\* Il testo, frutto di un lavoro di ricerca congiunto, è stato redatto separatamente: Marco Felli ha curato i capitoli Introduzione, 1, 3, 5, Quirino Crosta i capitoli 2, 4, Conclusioni.

## 1. Ortucchio prima del sisma del 1915. Equilibrio urbano

La piccola cittadina di Ortucchio, nel cuore della piana del Fucino, è caratterizzata da un continuo divenire temporale del proprio assetto urbano, dai primi nuclei abitativi fino alle trasformazioni resesi necessarie con il terremoto del 1915. Dallo studio delle varie documentazioni di archivio, è stato possibile constatare come la consistenza urbana del territorio sia caratterizzata sin dalle fasi presisma da una sorta di equilibrio urbano, proposto dalla presenza di alcuni punti cardine di riferimento, posti nei confini dell'abitato: l'elemento naturale, quale il lago, residuo del primordiale Lago del Fucino, che chiude l'abitato nel fronte a ovest, il sistema castello-piazza centrale a nord, la chiesa di Sant'Orante a sud e quella di San Rocco, già Santa Maria Capodacqua, a est. Dentro lo spazio definito da questi elementi è presente il costruito residenziale, con la sua articolazione semplice a maglie ortogonali, già presenti prima del periodo dei baraccamenti post-sisma, ed elementi trasversali di raccordo, confluenti in piccole piazze. In questa disamina, risulta utile approfondire gli elementi che confinano lo spazio cittadino, in maniera da comprendere come il loro ripristino e conservazione siano stati fondamentali per il recupero e il mantenimento dell'identità urbana. Le architetture monumentali che caratterizzano l'identità urbana dell'abitato, con i vari assi di collegamento e spazi aperti di pertinenza, già prima del terremoto, se non dal secolo precedente, versano in condizioni precarie, dovute alla mancanza di appositi fondi per campagne di restauro, con porzioni danneggiate o addirittura crollate. Il castello Piccolomini, il cui nucleo primordiale risalente all'epoca medievale, è stato interessato da continue modifiche nel suo aspetto formale, con vari inserimenti e aggiunte nel corso del Quattrocento. Già in decadenza dalla fine del XVIII secolo, nel corso dell'Ottocento si evidenzia più volte come la struttura versi in uno stato generale di degrado, con alcuni



1: Planimetria di Ortucchio prima del terremoto. Si vedono il castello e la chiesa di San Rocco (Santa Maria di Capodacqua) con le relative piazze antistanti, l'abitato disposto con assi ortogonali.

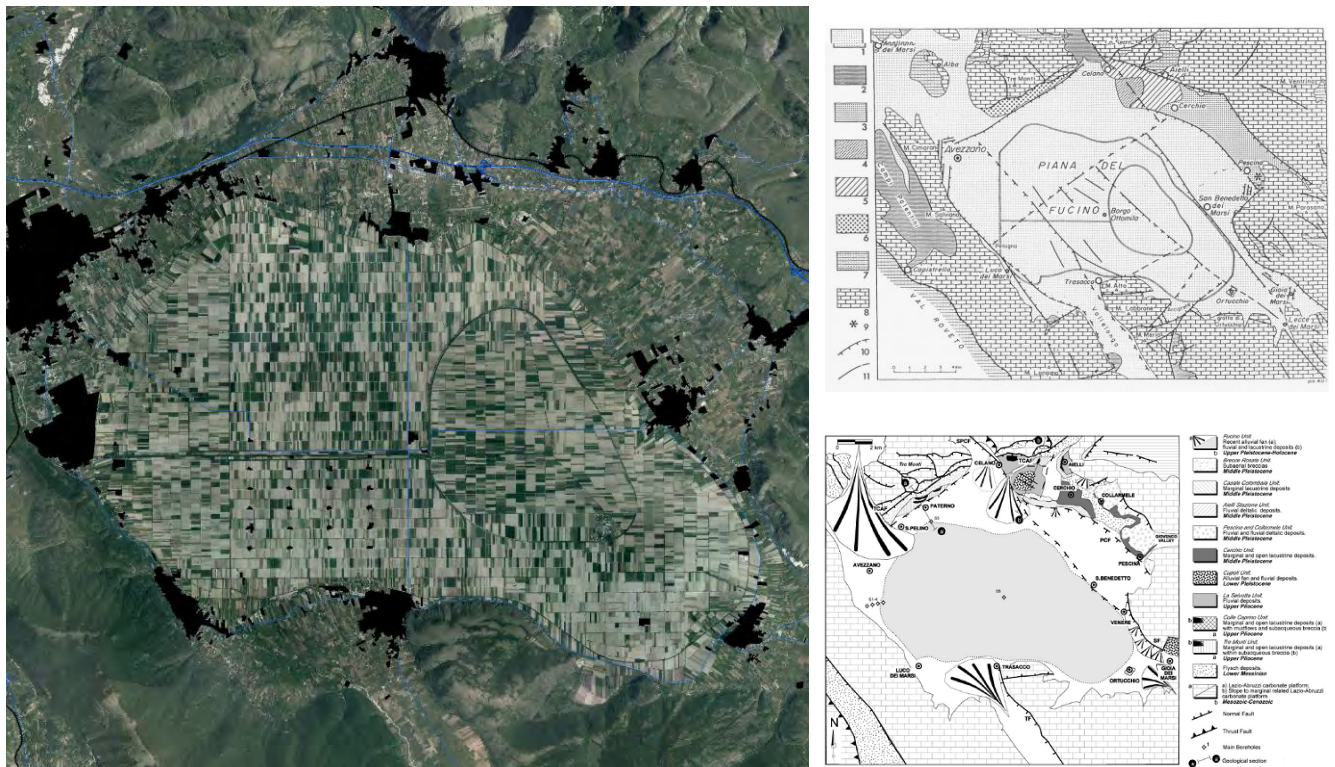
dissesti della cinta muraria esterna e il crollo del torrione. La chiesa di Santa Maria di Capodacqua, successivamente intitolata a San Rocco in protezione dalla pestilenza del 1656 [Nardicchia 2015], trova la ragione della denominazione nella vicinanza al lago del Fucino; di costruzione rinascimentale, l'edificio è stato più volte restaurato e recuperato per via delle continue esondazioni del lago. Allo stesso modo, la chiesa di Sant'Orante, costruita sui resti di un tempio italico-romano in età medievale e ampliata più volte prima tra il XIV e il XV secolo e in seguito nel Settecento, viene riportata in pessime condizioni sin dall'Ottocento, con tetto carente, dalle copiose infiltrazioni di acqua, mai risolte per mancanza di fondi.

## 2. Contesto di riferimento pre-sisma: Ortucchio nella Piana del Fucino

Focalizzandosi sul contesto nelle sue componenti generali, si considerano due scale di riferimento e due ambiti di indagine: la meso-scala territoriale per la natura dei suoli e la scala urbana considerando i capisaldi degli spazi pubblici suddetti. Ricomporre le tracce pre-urbane attraverso la lettura dei suoli risulta utile per avere un quadro condiviso di conoscenze, necessario all'azione di piano e ai progetti urbanistici. Considerando l'analisi idrogeomorfologica dei suoli (fig. 2), si può rilevare che il contesto in cui sorge Ortucchio, la Piana del Fucino, è una conca intramontana, il cui bacino idrografico si estende per circa 890 kmq, circondata da rilievi carbonatici, una depressione tettonica con sistemi di faglie ad andamento prevalentemente appenninico ed antiappenninico<sup>1</sup>. Oggi è possibile sovrapporre alle immagini, la testimonianza storica dell'eziologia del centro, che si rifà a un paesaggio non più esistente. Ortucchio sorge nella parte sud est dell'ex bacino, in prossimità dei rilievi carbonatici, ricchi di vegetazione; prima delle bonifiche, ovvero dei prosciugamenti successivi ripresi da Alessandro Torlonia, il quadro ambientale e socio-economico del Fucino negli anni antecedenti al prosciugamento (1853-1875) era il medesimo di altre zone depresse del meridione. Il nome Ortucchio rispondeva alle suggestioni di una toponomastica medioevale, suggerita proprio dall'immagine di un'isola di fronte il centro storico, nel mezzo del lago, al pari di una piccola Ortygia, o di un Ortus aquarum, cioè sorto e nato dalle acque, conservato nonostante le variazioni idrauliche del bacino. Il carattere geomorfologico del sito dunque ha dato carattere ai luoghi del centro, così come all'identità culturale ad essi legata. La perenne lotta delle comunità per conservare e strappare terra alle acque, il difficile quadro ambientale e socio-economico a cavallo del XIX-XX secolo, ha prodotto quindi le condizioni per cui il prosciugamento, e con esso il cambiamento radicale dei luoghi e dei paesaggi, accettato e scarsamente avversato dalle comunità locali [Burri, Petitta 2011]. Con la bonifica, che si potrebbe definire un atto di programmazione e pianificazione rivoluzionario, si verifica un radicale cambiamento di paesaggio e di territorio, ma soprattutto di modello sociale: una pianificazione territoriale imprime una potente accelerazione al *modus vivendi* delle comunità rivierasche, e di concerto anche montane, che passano da essere società legate ad un sistema produttivo e organizzativo prevalentemente legato alle economie provenienti dal lago, dai boschi e solo minoritariamente dai campi.

<sup>1</sup> Masterplan Abruzzo, elaborazione ARAP (2017).

MARCO FELLI, QUIRINO CROSTA



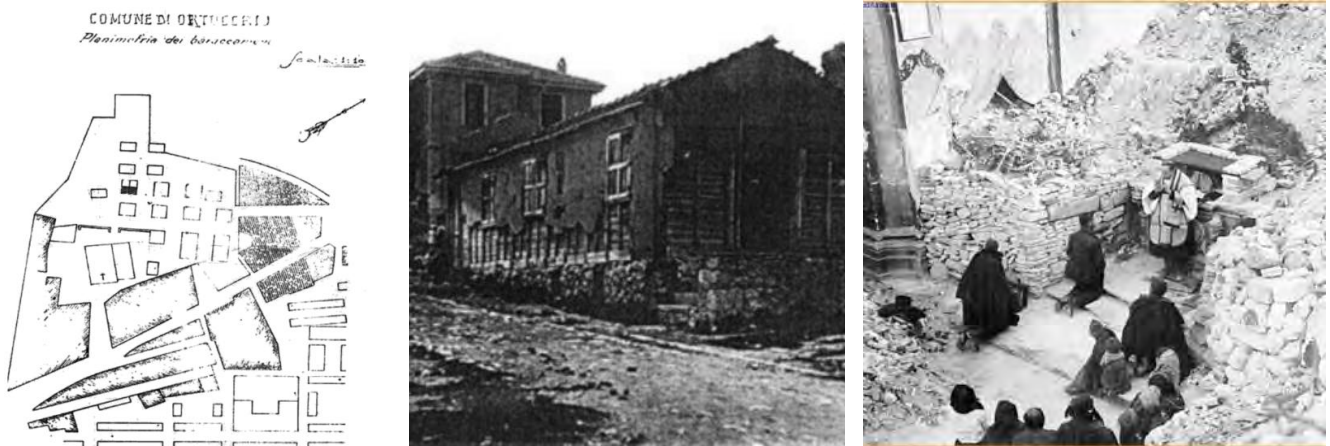
2a-b-c; a: Sistema delle conoscenze condivise: il contesto fucense, le aree urbanizzate e la viabilità principale (fonte: Geoportale Regione Abruzzo, elaborazione Q. Crosta); b-c: mappa geologica e mappa delle faglie principali (fonte: Masterplan Abruzzo, 2017; elaborazione ARAP).

### 3. Il terremoto, i danni al costruito storico e la ricostruzione dall'identità: i luoghi e le architetture

L'impatto del terremoto del 1915 sulla piccola cittadina è violento, causando distruzione e crolli diffusi e, soprattutto, un numero elevato di vittime. Il costruito storico viene interessato da numerosi danni, sia nell'architettura monumentale che nell'edilizia ordinaria. Tuttavia, l'elevato numero di vittime trova ragione non nelle precarie costruzioni abitative, che, esclusa l'area centrale più datata, non presentano un quadro compromesso, ma nel crollo delle chiese. Con il sisma del 1915, la situazione precaria del castello viene aggravata da ulteriori crolli, che interessano la torre centrale, fino ad allora 'benissimo conservata' [Munoz 1915], con lesioni diffuse e il distacco delle merlature; la chiesa di Santa Maria di Capodacqua viene seriamente danneggiata, con diffusi crolli che causano la morte di ben 425 persone [Nardicchia 2015]. La chiesa Sant'Orante, interessata ugualmente da crolli e danni ingenti, viene classificata tra gli edifici monumentali di terzo ordine per la sola presenza del portale medievale maggiore e i numerosi affreschi all'interno, e viene quindi prima liberata delle macerie ancora al suo interno, poi interessata dalla demolizione dei muri pericolanti e la creazione di coperture provvisorie in protezione degli affreschi; nel 1918, dopo le varie ipotesi succedutesi nel frattempo, si sceglie di avviare la realizzazione di una chiesa-capanna, poggiata sulle macerie accantonate e ancora utili, costruita con il fasciame di legno racimolato dalle dismesse baracche di abitazione, nel frattempo sostituite, e dalla piccola chiesa-baracca smantellata.

Nell'immediata fase dell'emergenza, l'opera governativa nelle aree colpite dal sisma, con un'un'estensione notevole per località colpite e su cui era necessario intervenire





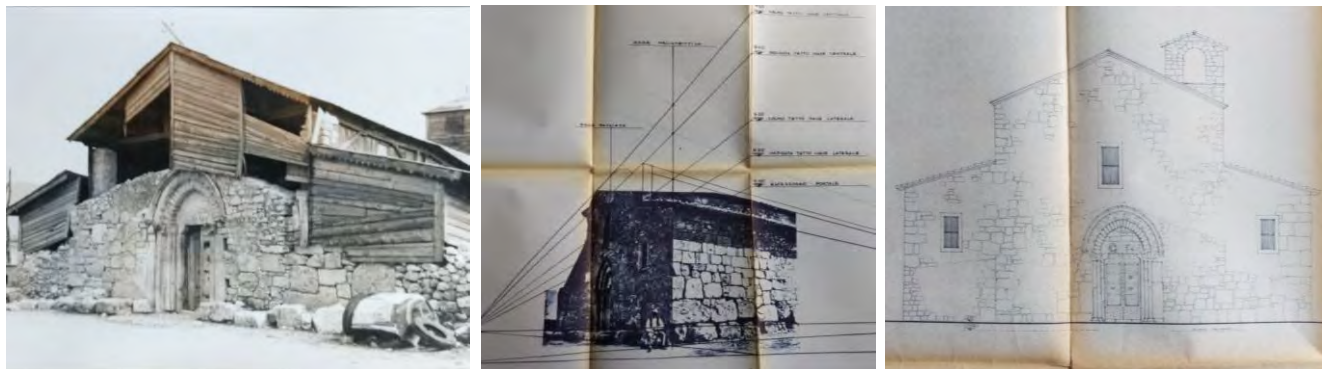
3: Planimetria di Ortucchio, con indicazione dei baraccamenti provvisori in legno; baracca in legno a Ortucchio (1932); interno della chiesa di San Rocco dopo il terremoto del 1915, con i fedeli tra le macerie della chiesa.

immediatamente, si prefigge di ripristinare, nel minor tempo possibile, le normali condizioni di vita; per questo, inizialmente, l'azione è indirizzata alla riorganizzazione dei servizi pubblici e al varo di nuove disposizioni tecniche per garantire l'incolumità ed il ricovero delle migliaia di persone rimaste senza tetto [Cipriani 1999]. Dopo le prime demolizioni delle costruzioni pericolanti e la liberazione delle aree dalle macerie, l'impianto dei baraccamenti viene dettato anche dalla necessità di ripristinare i vari collegamenti per i soccorsi e reperire i vari spazi necessari. Nell'analisi delle nuove proposte pianificatorie dei vari abitati colpiti dal sisma, l'apposito Comitato Speciale [Cipriani 1999], già nella promulgazione delle nuove norme tecniche per le costruzioni dell'aprile 1915 sancisce l'espresso divieto di edificare «edifici sul ciglio o al piede degli appicchi, su terreni paludosi, franosi, su falde detritiche o su terreni comunque atti a scoscendere, sul confine fra terreni di natura o resistenza diversa», invitando pertanto in alcuni casi veri e propri spostamenti dell'abitato in luoghi più sicuri, come avvenuto nel caso di Frattura o Alba Fucens [Montuori, Felli, Di Florio 2018]. Con il decreto luogotenenziale del 22 Agosto 1915 n. 1294 viene suggerita l'ubicazione del nuovo abitato nello stesso luogo, sull'area alluvionale ad est della Chiesa (di Sant'Orante). I primi interventi di recupero sulle architetture monumentali sono poco risolutivi e provvisori, a causa anche dell'immediato avvento dei conflitti mondiali: ne è un esempio conclamato la chiesa di Sant'Orante, rimasta in uno stato precario per diversi anni, con apparecchiature originarie rimaste in loco, quale il portale e le murature perimetrali del fabbricato, fino ad un'altezza compresa tra 1 e 2 metri, e i vari elementi in legno, quali tamponature, 'tiburio' e altri elementi portanti vari, aggiunti al rudere. Sebbene il danneggiamento del manufatto, sicuramente grave ma non compromesso, non ne precludeva le possibilità di recupero, la chiesa di San Rocco, ritenuta priva di importanza artistica e di poco conto, viene demolita con funi e dinamite «per tutelare la pubblica incolumità, ma anche per risparmiare sul legname dei necessari puntellamenti e per la nota carenza di ingegneri e maestranze, impiegati in più urgenti operazioni» [Nardecchia 2015].

Solo negli anni Sessanta-Settanta del Novecento prendono vita progetti e cantieri dagli obiettivi più consistenti e definitivi: il ruolo fondamentale esercitato da Genio Civile e Soprintendenza, in particolare il Soprintendente Mario Moretti e gli architetti Marilena Dander e Angelo Calvani, diventa fondamentale per la definizione progettuale degli interventi e, soprattutto, per la promozione e la salvaguardia dei beni identitari del territorio. La chiesa di



MARCO FELLI, QUIRINO CROSTA



4: Chiesa baraccata di Sant'Orante prima dei lavori di restauro degli anni Sessanta; Progetto di restauro della chiesa di Sant'Orante: dettaglio delle prese di misura da fotografia precedente al sisma; restituzione della facciata principale nel progetto di Calvani-Dander (Archivio Genio Civile).

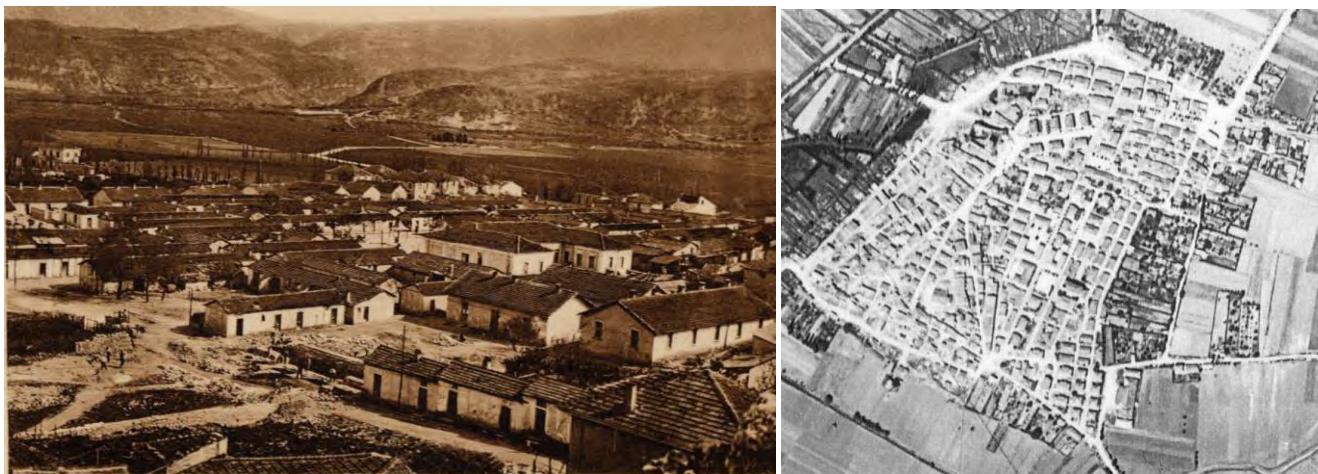
Sant'Orante, interessata già da una prima ipotesi di riedificazione, viene riedificata dal 1967, utilizzando il materiale fotografico e la documentazione esistente, da cui sono state ricavate le dimensioni del manufatto presisma, potendo quindi ridefinire le 'linee originarie della chiesa'<sup>2</sup>. Il castello Piccolomini è interessato da un intervento di recupero, realizzato nel periodo compreso tra il 1976 e il 1981, su progetto dell'architetto Giovanni Bulian, caratterizzato dalle varie reintegrazioni degli elementi crollati e danneggiati mediante l'inserimento di nuovi elementi lapidei e con la riproposizione delle merlature di coronamento della torre centrale [Gizzi 1988].

#### 4. mutazioni dello spazio pubblico urbano post sisma

La ricostruzione porta con sé sostanzialmente due tipi di interventi sullo spazio urbano e sugli spazi pubblici: temporanei e permanenti. Relativamente agli edifici, si può osservare come le riconfigurazioni spaziali post emergenza siano assunte come nuovi criteri di riorganizzazione dello spazio: si configura una rielaborazione collettiva degli spazi, legittimata attraverso un patto sociale di reciproca solidarietà, che in caso di emergenza accetta che una parte dello spazio pubblico possa essere temporaneamente occupato per assolvere a funzioni non diversamente gestibili (abitazioni temporanee, baraccamenti, approvvigionamenti, attività comuni o collettive); si tende a mantenere l'impianto urbanistico tal quale: gli attacchi a terra degli edifici restano e con essi i limiti degli spazi pubblici, strade e piazze. Dunque il rapporto pubblico privato resta nella forma urbana, sostanzialmente inalterato.

Tuttavia si rileva come l'esito del post emergenza e della ricostruzione, specie negli anni 1932-1938, sia temporalmente prossimo alla promulgazione di tre leggi fondamentali per l'ordinamento giuridico nazionale relativamente alla disciplina del territorio e dei suoi beni: le due leggi 1089 'per la tutela delle cose di interesse artistico e storico' e 1497 'per la tutela della bellezze paesistiche' del 1939 e la 115, la Legge Urbanistica Nazionale, del 1942.

<sup>2</sup> Avezzano, Archivio Storico del Genio Civile, b. 83m Ortucchio. Chiesa di Sant'Orante, relazione progetto, 1967 Calvani Dander.



5: Case asismiche realizzate al posto delle baracche in legno.; foto aerea di Ortucchio negli anni Cinquanta; sono distinguibili le tre architetture monumentali: a ovest il castello, a sud la chiesa di Sant'Orante, a est la piazza della chiesa di San Rocco, ormai demolita.

## 5. Ortucchio oggi. Le tracce del passato nell'aspetto odierno

Sebbene alcune delle architetture più importanti siano state cancellate dal sisma, ancora oggi è possibile rileggere gli elementi da cui discende direttamente la disposizione urbana del territorio, con una precisa riconferma degli spazi pubblici; già nella prima fase post-emergenziale, con la disposizione dei baraccamenti e i piccoli interventi di recupero, ovvero di messa in sicurezza del patrimonio monumentale, la realtà urbana preesistente non viene alterata, 'venendo congelata' per un ventennio, a causa della carenza di fondi a disposizione. Solo dagli anni Cinquanta prende avvio la ricostruzione, con la sostituzione dei baraccamenti con costruzioni in muratura e intelaiatura di cemento armato, le cosiddette case asismiche, e la costruzione di nuovi fabbricati esternamente al centro storico, verso nord.

Con il completamento dei lavori di recupero e restauro dei beni monumentali, e la sostituzione della chiesa di San Rocco con la moderna sede del municipio, la città ha ridefinito il proprio assetto urbano, denotando, come nello stato presisma, la presenza di 'punti cardine' entro cui è racchiuso il nuovo abitato, con una disposizione stradale diversa, suggerita dai baraccamenti, ma che mantiene i punti focali delle piazze del castello e della piazza centrale. Il recupero dell'identità del luogo viene perseguito anche con la creazione dei nuovi edifici pubblici, su tutti il nuovo municipio, ubicato in corrispondenza della demolita chiesa di San Rocco. L'espansione dell'abitato verso nord, negli anni Cinquanta, promossa dall'Ente Fucino e realizzata dall'Impresa Buccimazza Biagio, viene posta quale soluzione alla carenza di abitazioni, molte delle quali ancora baraccate e in condizioni igieniche al limite di 27 nuclei familiari, tramite la realizzazione di case unifamiliari e bifamiliari, di tipologia semplice rispettivamente a uno o due piani.

## Conclusioni: traguardi contemporanei

Il caso di Ortucchio suggerisce diversi spunti attualizzati sullo spazio pubblico e l'importanza delle conoscenze locali in rapporto all'analisi urbanistica. Ciascuna comunità è depositaria di conoscenze locali che sfuggono all'analisi strutturalistica, che va per questo integrata: l'uso ed il senso degli standard, in particolar modo per i piccoli centri o per la stessa rete dei borghi che compone il palinsesto urbanistico regionale, va rivalutato all'interno di una cornice

MARCO FELLI, QUIRINO CROSTA

interdisciplinare e tran-scalare, allargando il numero dei diritti che devono essere garantiti, sulla base del nuovo modello sociale, seguito dalle nuove dimensioni per gli spazi pubblici. Il contributo delle scienze sociali è in questo momento determinate. Il concetto che si intende portare avanti è quello per cui attraverso un sistema di conoscenze condivise si è in grado di garantire un processo democratico per lo sviluppo del piano, il coinvolgimento delle comunità locali, una costante verifica di compatibilità fra politiche pubbliche – pubblica utilità, istanze locali – sicurezza dei luoghi, scelte strategiche territoriali – locali, interazione progressiva di intervento nel contesto in termini transcolari.

Fra le componenti della pianificazione, così come pure della ricostruzione [Carbonara 2017], c'è una stretta relazione fra modalità costruttive e ricostruttive e programmazione politica e socio-economica. Nelle azioni programmatiche gli spazi pubblici, di qualsiasi centro abitato, devono mantenere un ruolo primario: i grandi monumenti, così come le grandi emergenze architettoniche, hanno la loro importanza, ma sono tali perché appartengono ad un contesto che rappresenta l'istanza corale delle architetture, materiali e immateriali. La singolarità di uno spazio e di un centro non consiste nelle celebri architetture che lo compongono, ma deriva piuttosto dall'ambiente di contesto in cui esse esistono. Questo è un ulteriore significato dello spazio pubblico, significato che proviene da un preciso conferimento di senso e di valore.

### Bibliografia

- BULIAN, G. (1985). *Il castello Piccolomini di Ortucchio*, in *Architettura e Arte nella Marsica (1984-1985. I. Architettura*, L'Aquila, Marcello Ferri Editore.
- BURRI, E., PETITTA, M. (2011). *Acqua e agricoltura nel Fucino*, Roma, Società Geografica Italiana.
- CARBONARA, G. (2017). *Il restauro fra conservazione e modificazione. Principi e problemi attuali*, Roma, Artstudiopaparo.
- CIPRIANI, C. (1999). *Aspetti della ricostruzione degli insediamenti urbani nella Marsica*, in *13 gennaio 1915. Il terremoto nella Marsica*, a cura di S. Castenetto, F. Galadini, Roma, Agenzia di Protezione Civile – Servizio Sismico Nazionale, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.
- GIZZI, S. (1988). *Le reintegrazioni nel restauro. Una verifica nel nell'Abruzzo aquilano*, Roma, Kappa.
- MONTUORI, P., FELLI, M., DI FLORIO, V. (2018). *In nomen omen. Il borgo di Frattura (L'Aquila, tra perdita e rigenerazione, tra fragilità e resilienza urbana e paesaggistica*, in *IFAU 2018. 2nd International Forum on Architecture and Urbanism. Territori fragile / Fragiles Territories. Paesaggi Città Architetture/Landscapes Cities Architecture*, a cura di L. Pignatti, F. Angelucci, P., Rovigatti, M. Villani, Roma, Gangemi Editore International.
- MUNOZ, A. (1915). *I monumenti del Lazio e degli Abruzzi danneggiati dal terremoto*, in «Bollettino d'arte», II-IV, Febbraio-Aprile.
- NARDECCHIA, P. (2015). *Ortucchio e il terremoto del 1915. I soccorsi, la tutela degli orfani, il patrimonio artistico*, Ortucchio, Circolo Culturale 'Il castello'.

### Fonti archivistiche

Avezzano, Archivio Storico del Genio Civile Regionale – Ufficio di Avezzano  
ICCD, Fondo Ferro-Candilera

### Sitografia

<http://www.ortucchio.com/sito/> (maggio 2020)

<http://geoportale.regione.abruzzo.it/Cartanet/viewer> (giugno 2020)

## *Palimpsest of contested cities: cultural identity and urban form*

**KONSTANTINA GEORGIADOU**

University of Liverpool

### **Abstract**

*Palimpsestic readings can be employed as methodological tools for the analysis of contested cities. This paper focuses on the concept of urbanix and its cultural manifestations in the urban development of Drama, Greece, following the political changes of the early 20th century. During the Hellenisation endeavour of this period, Greek urban environments were used as tools of nation building and cultural identity formation. The Ottoman architectural and urban tradition was subjected to change, neglect and destruction, as it embodied a pluralistic cultural identity that needed to be disassociated from the country's future. From city to detail, the palimpsestic methodology builds on three urban conditions through time: the original, the new and the composite. This allows us to re-examine the selection, abstraction and detachment of palimpsestic layers in contested cities through refusal and re-appropriation that enabled the redefinition of the urban narrative and national identity.*

### **Keywords**

Contested architecture, palimpsestic reading, urbanix.

### **Introduction**

This paper explores the concept of urbanix and its manifestations on contested urban scenarios and specifically on the case study of Drama during the Hellenisation efforts of the early 20<sup>th</sup> century. For this purpose, the socio-political context of the period will be examined, from the city's annexation from the Ottoman Empire to Greece in 1913 and through the years of the unprecedented population transfer formalised through the Lausanne Treaty in 1923. The creation of the country and the establishment of its national borders sparked a venture of homogenisation of the national identity on its territories. Greek urban environments were vastly intervened upon, with direct consequences to the urban continuity and architecture. The political power and embedded history of landscapes were the reasons of their targeting through a series of changes and interventions that aimed to alter the urban palimpsest and aid the creation of a new identity, history and truth. The examination of the urban palimpsest can be the tool to unravel these changes, along with their reasons, tactics and instigators.

### **1. Urbanix**

Stemming from the term *urbicide*, which describes the killing of the city during wartime, *urbanix* refers the alteration of built fabrics, as a result of political and ideological shifts during peacetime. The aim is the reform of the urban setting according to prevailing ideologies and national and religious identities. The new term refers to the denial and appropriation of elements of urbanity, rather than to their total erasure and termination associated with *urbicide*. Urbanix processes take place over a longer time span and as a result, the changes inflicted are not abrupt, a condition that disguises them as parts of the natural development of cities and, thus, allows their effects to stay undetected. Although, in contrast to *urbicide*, the

destruction of architecture is not monumental but rather subtle, it is equally catastrophic for the contested built heritage [Georgiadou 2019, 28-30].

The direct effect of this phenomenon is the rupture of historical urban tradition through the denial of the city's pluralistic character. The manifestations of urbanix can be divided into two broad categories, rejection and re-appropriation. The first involves the total removal and eradication of buildings and urban organisations, while the latter aims at their tactical alteration to reflect the reformed urban image. Rejection can appear in three intervention types: demolition, dereliction and land expropriation. These processes aim to annihilate any heterogeneous remnants from contested territories and reinforce new socio-political conditions by reforming the urban model and its associated qualities. Re-appropriation is more subtle and indirect. The affected heritage is gradually altered through architectural and programmatic changes imposed on its structures. The built fabric is retained and included in the future of the city, under the condition of its dissociation from its contested characteristics. Both of the above tactics result in cultural cleansing, as layers of the palimpsest are removed and consequently the identity of the built space is erased from the collective memory [Georgiadou 2019, 30-31].

## **2. Political transition and the cityscape of Drama**

The investigation of the concept of urbanix provides interesting results in the Greek setting of the nineteenth and early twentieth century. During the constitution and establishment of the Greek state *Hellenisation* was associated with the creation and adoption of the modern Greek culture and the ethnic and cultural homogenisation of its territories. Urbanix found ground in the tactical and systematic reconfiguration of physical space and the parallel destruction of Ottoman heritage, which ensued from the need to reform the built space for its historic reestablishment.

The vision of the new country needed to be reflected in its image, which was achieved with the imposition of Classical style in architecture, a political tactic to re-establish and even reinvent the country through its built environment. In addition to this, the Ottoman architectural and urban tradition was subjected to change, neglect and destruction, as it embodied a pluralistic cultural identity that needed to be disassociated from the country's future.

The next political event that accelerated these changes was the population exchange between Greece and Turkey that followed the Greek army's defeat in Anatolia. The 1923 Convention Concerning the Exchange of Greek and Turkish Populations, or Lausanne Convention, was the first legal instrument leading up to the Treaty of Peace of Lausanne [Hirschon 2003, 7]. As a result of the treaty, indigenous populations from both countries were uprooted, in an unprecedented scale, based on their religious identities. This was a form of ethnic cleansing that further enabled the establishment of homogeneous areas [Barutciski 2003, 24]. The population exchange simultaneously affected the built environment in both countries and disrupted their urban development and continuity. The demographic changes triggered a chain reaction in the urban setting affecting the cities' size as well as their planning.

In the Greek territory, cities of all scales with uninterrupted historical presence and urban tradition were employed for the rehabilitation of the arriving refugees. The refugee housing issue led to the distortion of the image of these cities. Similarly to the rest of the country, a huge wave of refugees from the region of Pontus, Eastern Thrace and Asia Minor, arrived in the city of Drama while the Muslim population departed for Turkey. The arrival of the refugees, being the most important cultural change in the area since the Ottoman conquest of the 14th century, disrupted the demographic balance in the Macedonia region and



contributed to the Venizelos' political vision of Hellenisation of the area. The first refugees arrived in August 1922, while the last Muslims residents departed in June 1924 [Ritzaleos 2006, 859]. The refugees settled in the Municipality of Drama made up 80% of the city's population [Ritzaleos 2006, 854–59, Ayvazoglou Dova 2000, 94–95, Yerolympos Karadimou 2002, 64].

The urban fabric of Drama had to conform to this new scenario. The original urban structure of Drama was forced to adapt and its identity to change both as a natural process but also as a tactical political decision of shaping the future identity and national character of this newly liberated part of the country.

### 3. Palimpsest as a methodological tool of analysis

In order to document and analyse the ways urbanix was realised in this case study a hermeneutic phenomenology is adopted, to arrive at findings through «the interpretive interaction between historically produced texts and the reader» [Lavery 2003, 28]. Architecture can be read as a «text» through the concept of the palimpsest. In these terms, buildings and urban formations are being constantly redefined by new uses and designs following a similar pattern of writing, erasure and rewriting.

Built landscapes are not created ex novo but consist of new urban layers superimposed on the older ones through time, forming a combined whole. O' Brien [1997] explains that the «distinctive identity» of a place is determined by the elements of the past that have survived the reshaping of urban landscape and the coexistence of past and present provides continuity and calls for reinterpretation. The term urban palimpsest was used by Huyssen to describe the making and remaking of urban landscapes through time, demonstrating a chronological 'superimposition' [Lowenthal 1985, 57]. «The conviction that literary techniques of reading historically, intertextually, constructively and de-constructively at the same time can be woven into our understanding of urban spaces as lived spaces that shape our collective imaginaries» [Huyssen 2003, 7].

This definition of urban palimpsest can be employed to interpret contested urban heritage. The built structures and urban formations are examined as repositories of historical information and cultural conditions of different phases of their timelines. Architecture has the power to store such knowledge, the thorough examination of which cannot only provide insights into the chronological development of the built fabric itself, but also discover the socio-political conditions that influenced it. The palimpsestic methodology creates at least three points of reference for the analysis of urban settings: *the original, the new, and the composite* of both in the present.

This analysis that can take place both through the examination of the built fabric itself, but also through archival research, aims to unravel the shifts of territorial dynamics, re-examine the prevailing ideologies and preconceptions along with the agents that instigated the change and resulted in the current configuration of the city. It allows researchers to re-examine the selection, abstraction and detachment of palimpsestic layers in contested cities achieved through rejection and re-appropriation that enabled the redefinition of the urban narrative according to the re-established ethnic, national and religious identity.

In this way, the palimpsest transforms from a stratigraphy of historic layers to a documentation of urbanix. The history of the place, inscribed in the built fabric, erased and rewritten tells the tale of its cultural appropriation and cleansing. The re-writing in this case is not a mere method of allowing more space for the inscription of new text that can accommodate new users and functions. Instead, it entails the subtraction of parts of the

palimpsestic layers and their careful alteration aiming to target the base text. As such, it is not focused solely on the addition and superimposition of new layers, but interference with the pre-existing. The manipulation of the physiognomies of the base texts distorts the chronology of the built fabric and appropriates it, erasing anything that does not complement its desired current form.

The composite is the end-product, the combination of the city's original development and the urbanix processes. It is the state where the palimpsestic examination originates in present time. The researcher is called to document and analyse the built fabric and identify palimpsestic traces that don't conform to its current image and function. Working backwards, and with the assistance of archival material, former and in-situ documentation, the suppressed layers of the palimpsest can come to light and the urbanix processes can be unravelled.

#### **4. Palimpsestic analysis on the city of Drama**

The palimpsestic methodology was employed in the examination of the contested heritage of the city of Drama, in the socio-political framework presented earlier in this paper. The political and ethnic transition of the city was realised through the urbanix of its built environment, both on the urban and building scales, through processes of rejection or re-appropriation.

Through the careful examination of the case study of Drama, we can still identify traces of its Ottoman past in the palimpsest of its current, *composite*, urban form. However decontextualized or fragmented, this city has managed to retain parts of its traditional architectural profile and a few plural remnants of the coexistence of Christian and Muslim populations of the previous centuries. Although these multicultural urban manifestations have been majorly distorted and altered, they are still present in the form of buildings, urban organisations or traces of architectural style and iconography, as well as informal nomenclature used by the local population to this day.

The *original* state was defined as the condition of the urban fabric at the time of the city's annexation to Greece in 1913. At this time, Drama retained the image of an Ottoman town, with organic urban morphology, split into three ethnic segregated residential areas – the old Christian core, the Muslim expansion and a smaller Jewish quarter. The Ottoman urban development around the pre-existing Byzantine fort was organic, presenting a complex layout. The street system consisted of main arteries on which important religious and administrative structures were placed, around the centre of the city, from which, a network of smaller streets led to the residential quarters. [Trakosopoulou Tzimou 2005, 53–55]. The meeting point for the two ethnic groups was the Cay market area, where most of the commercial activities took place. The buildings were mostly traditional in style except of few European influences that appeared after the second half of the nineteenth century, mainly on civic buildings.

#### **5. Urbanix on the urban scale**

Through the analysis of archival material and the palimpsestic traces on the current urban morphology, the development and of the urban plan can be explored in terms of its reform and urbanix. Ottoman traces that survive in the city nowadays are limited, mainly due to inability to fully implement the urban plan.



1: Konstantina Georgiadou. *The Ottoman residential quarters; 1930 urban plan superimposed on traditional grid.*

The construction of housing that commenced as a result of the population exchange sparked the establishment of new refugee settlements around the city's old core, and drastically changed the urban profile. Most importantly, it presented an opportunity to reshape and conform the city's image through urbanix. This was realised with the imposition of a new urban plan in 1930, the design approaches of which targeted the organic Ottoman urban model and transformed it to modern and Hellenic. The application of the new rectangular grid imposed subtle interventions in the Christian quarter, whereas, it massively refused the morphology of the Ottoman. The upgrade and modernisation of the street pattern required the expropriation of existing structures or the readjustment of property lines and in this process, the Muslim residential area and religious structures were considered dispensable.

The traditional urban architectural qualities were distorted during the expropriation of land in both the residential Ottoman quarters and cemeteries. Edges and borders were redefined, continuity and

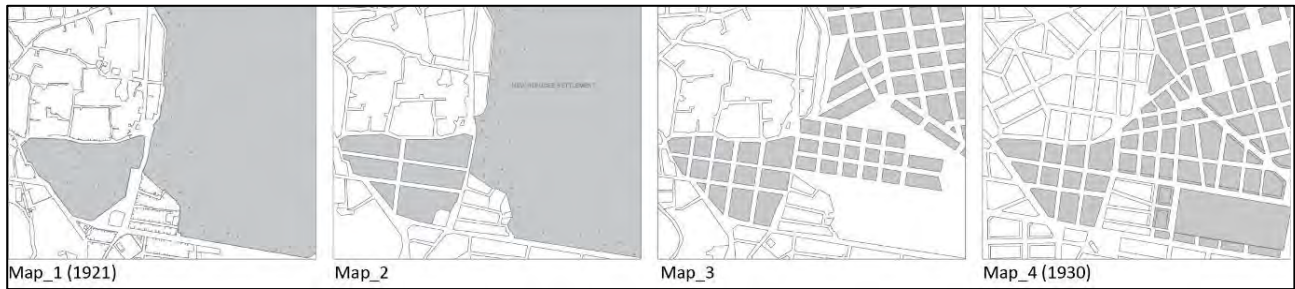
flow of urban movement was achieved, and canonical order of perpendicular streets was imposed, connecting the enclosed inner neighbourhood quarters to the main city arteries. Additionally, individual properties were divided or reduced in size allowing the opening of new streets, while their borders were redefined, straightened and adjusted to the inscriptions of the new urban plan.

Additionally, the religious character of the Muslim cemetery areas was targeted through their redevelopment. The east Muslim cemeteries were expropriated for the installation of new refugee residential areas completely disregarding the religious importance of this site. The development of the smaller west cemetery area, a prominent site for the economic and social life of the city located next to the Hagia Varvara springs, allowed the parallel cultural cleansing of the Muslim traces and the creation of new vistas, upgrading the urban quality for the Christian inhabitants.

## 6. Urbanix on the building scale

The urbanix approach employed on the building scale was cross-examined with the buildings' program, symbolism and architectural style. In this effort, selected structures were thoroughly studied through the analysis of their palimpsestic layers in combination with primary sources, bibliography and oral history.

Urbanix was realised in the demolition, abandonment and visual manipulation of religious,



2: Konstantina Georgiadou. East Cemeteries; stages of expropriation.

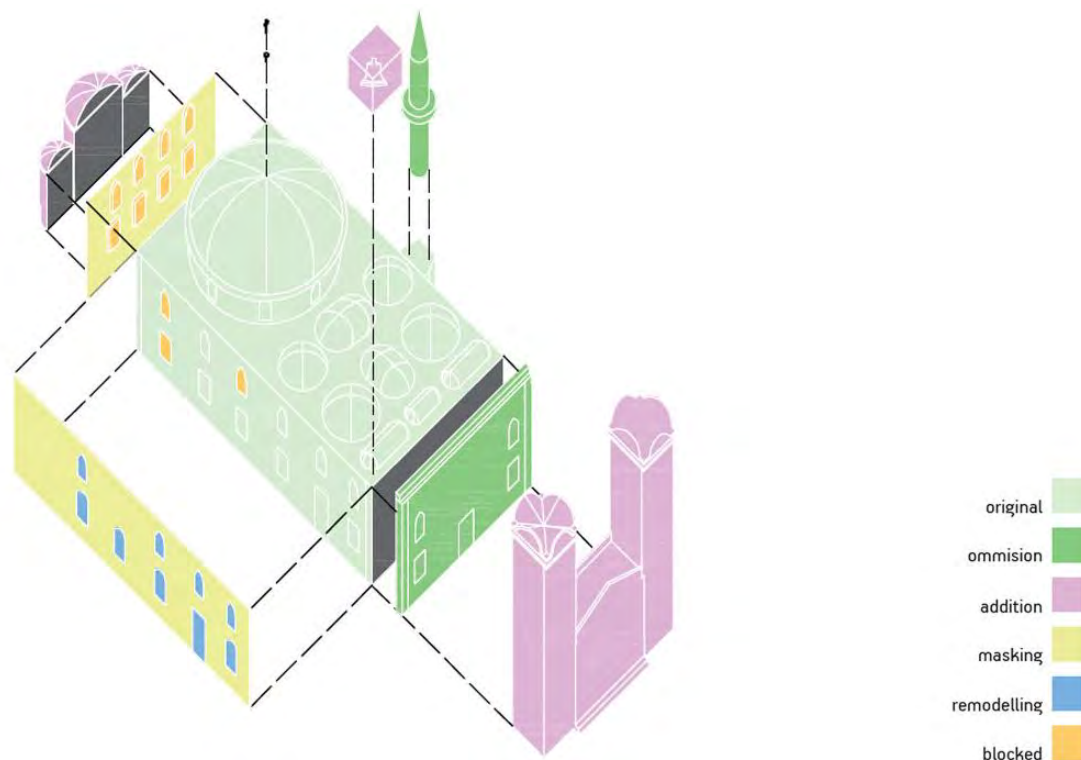
civic and residential Ottoman buildings, as they embodied a pluralistic identity that needed to be dissociated from the future of the city. This was achieved through interventions on built fabric and iconography. The manipulation of iconography complimented the programmatic change of buildings as undesired architectural features were removed, replaced or masked, while new ones were introduced, appropriating existing structures and creating the new urban profile in a symbolic re-writing of the city's history.

The city's mosques fell under either the re-appropriation urbanix category with their conversion to Christian churches, or rejection through their demolition and abandonment, while in some limited cases a hybrid of the two approaches was adopted. The civic structures were originally re-appropriated, as they were reused by the Greek administration to accommodate state and municipal services. Their transition was portrayed in changes of their iconography. Unfortunately, some of them were finally rejected, through either demolition or abandonment.

In the case of Eski Cami, the largest mosque located at the centre of the city, re-appropriation processes were applied to both its function and fabric. This mosque underwent the vastest interventions on its architecture after its conversion, while their necessity for the accommodation of the reformed use is debatable.

The first intervention was the demolition of the minaret in 1916-1918, while between 1920 and 1930, further adjustments of the internal configuration took place. In 1924, the Islamic crescent moon was removed from the dome and replaced with the Christian cross and a temporary metal bell structure was placed on the north-eastern corner of the roof [3rd and 2nd Highschools 2001, 24-25]. In 1967, a two-storey gallery and a larger extension was added to the north-western side, to accommodate the two bell towers and the new entrance of the church. Later the three niches of the sanctuary on the south wall were added, distorting the lower zone of the *qibla* wall. On the exterior, further the indicators of the building's Ottoman origins were altered. The cornerstones were covered with concrete, the facades were rendered with lime mortar, in an effort to camouflage the original stone cladding, and the pointed arch windows were changed into round arch, while some were filled with masonry. Finally, in 1991, the structure was refurbished and Byzantine frescoes were painted in the interior walls [Lowry 2009, 12-15, Ayvazoglou Dova 2000, 190, Messis 2017].

The conversion of this structure was symbolic as a metaphor of the establishment of the new territorial and religious power. The extensive masking and replacement of its original features aimed to create a new symbol for the city, through the alteration of its architectural vocabulary to express the new identity of Hellenic Christianity.



3: Konstantina Georgiadou. Urbanix interventions on the Eski Cami.

## Conclusion

This paper concentrated on providing an account of urbanix in the Greek setting of the early twentieth century and its examination through the analysis of the urban palimpsest of the city of Drama. Due to the size limitations of this paper the urbanix examples presented were very limited but similar patterns of changes took place in the built heritage of whole city. Drama is only one of the countless urban examples where the effects of nationalism and identity formation interfered with the development of built landscapes and ruptured the architectural continuity and tradition. The palimpsest is utilised as the tool to shed light on this changes and unravel disputes of the urban history.

## Bibliography

- 3rd AND 2nd HIGHSCHOOLS, ENVIRONMENTAL TRAINING TEAMS (2001). *Διατηρητέα Κτίσματα Της Δράμας [Listed Buildings of Drama]*, edited by A. Kazantzidou Koukopoulou, E. Kyriellidou Vouvalidou, C. Pharaclas, Drama, ΝΕΠΟΤΑ.
- AYVAZOGLU DOVA, D. (2000). *Ο Νεοκλασικισμός Στην Αστική Αρχιτεκτονική Της Δράμας [Neoclassicism in the Urban Architecture of Drama]*, Aristotle University of Thessaloniki.
- BARUTCISKI, M. (2003). *Lausanne Revisited: Population Exchanges in International Law and Policy*, in *Crossing the Aegean: An Appraisal of the 1923 Compulsory Population Exchange between Greece and Turkey*, edited by R. Hirschon, Oxford, Berghahn Books.
- GEORGIADOU, K. (2019). *Urbanix in Drama: Political Effects on Urban Landscapes*, University of Liverpool.
- HIRSCHON, R. (2003). *Crossing the Aegean: An Appraisal of the 1923 Compulsory Population Exchange between Greece and Turkey*, edited by R. Hirschon, Acls Humanities E-Book, Oxford, Berghahn Books.
- HUYSEN, A. (2003). *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, California, Stanford University Press.
- LAVERTY, S.M. (2003). *Hermeneutic Phenomenology and Phenomenology: A Comparison of Historical and Methodological Considerations*, in *International Journal of Qualitative Methods* 2 (3).



- LOWENTHAL, D. (1985). *The Past is a Foreign Country*. Cambridge, Cambridge University Press.
- LOWRY, H. W. (2009). *Ottoman Architecture in Greece, A Review Article with Addendum & Corrigendum*, in *Occasional Papers in History*, Istanbul, Bahçeşehir University Press.
- MESSIS, V. (2017). Τα Οθωμανικά Τεμένη Της Δράμας Και η Επόμενη Τους Μέρα [The Ottoman Mosques of Drama and Their Next Day], in Πρακτικά 5<sup>η</sup> Επιστημονικής Συνάντησης: Η Δράμα Της Νεότερης Και Σύγχρονης Ελλάδας [Proceedings of the 6th Scientific Conference: Drama in Modern and Contemporary Greece], edited by N. T. Georgiadis, D. Patronidou, Drama, ΔΕΚΠΟΤΑ.
- O' BRIEN, C. (1997). *Form, Function and Sign: Signifying the Past in Urban Waterfront Regeneration*, in *Journal of Urban Design* 2 (2), pp. 163-178.
- RITZALEOS, V. (2006). Πρόσφυγες Και Εβραίοι Στη Δράμα Του Μεσοπολέμου (1922-1934) [Refugees and Jews in Inter-War Drama (1922-1934)], in Πρακτικά 5<sup>η</sup> Επιστημονικής Συνάντησης: Η Δράμα Και η Περιοχή Της. Ιστορία Και Πολιτισμός. [Proceedings of the 5th Scientific Conference: Drama and Its Area. History and Culture], edited by C. Pharaclas, Drama, ΔΕΚΠΟΤΑ.
- TRAKOSOPOULOU TZIMOU, K. (2005). Ο Εκσυγχρονισμός Της Βορειοελλαδικής Αρχιτεκτονικής Και Πόλης Στον 19ο Αίωνα Και Τις Αρχές Του 20ού [The Modernisation of Northern Greek Architecture and the City in the 19th and Early 20th Centuries], National Technical University of Athens.
- YEROLYMPΟΥ KARADIMΟΥ, A. (2002). Πόλεις και ύπαιθρος. Μετασχηματισμοί και αναδιαρθρώσεις στο πλαίσιο του εθνικού χώρου [Cities and Countryside: Transformations and Restructuring within the National Space], in Ιστορία της Ελλάδας του 20ού Αιώνα 1922-1940, Ο Μεσοπόλεμος [History of Greece of the 20<sup>th</sup> Century 1922-1940, The Interwar Period], Athens, Vivliorama.

*L'immagine della catastrofe: Ribadelago di Franco. Architettura, urbanistica e propaganda*  
*The image of the catastrophe: Ribadelago di Franco. Architecture, urban planning and propaganda*

**BEGOÑA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, JUAN M. MONTERROSO MONTERO\***

Universidad de Santiago de Compostela

**Abstract**

*Ribadelago, un villaggio della regione di Sanabria, è uno dei protagonisti degli eventi di cronaca nera che hanno colpito la Spagna nel XX secolo. La mattina del 9 gennaio 1959, con il cedimento della diga di Vega de Tera, il paese subì gravi danni. La risposta da parte dell'autorità fu la sua adozione per il Capo di Stato. Con questa azione si decise di utilizzare un programma che, sebbene fosse stato creato per riparare i danni della guerra, consentiva di costruire in un luogo prossimo ma poco adatto, una città nuova, estranea alle caratteristiche del luogo, nella quale si cancellò l'identità con un'architettura che appellò Franco 'capo della ricostruzione di Spagna'.*

*Ribadelago, a village in the Sanabria region, is one of the protagonists of the black news events that hit Spain in the 20th century. On the morning of January 9, 1959, with the collapse of the Vega de Tera dam, the town suffered serious damage. The response from the authorities was its adoption for the Head of State. With this action it was decided to use a program which, although it had been created to repair the damage caused by the war, made it possible to build in a nearby but unsuitable place, a new city, alien to the characteristics of the place, in which the identity was canceled with an architecture that called Franco 'head of the reconstruction of Spain'.*

**Keywords**

Ribadelago, Regime Franchista, Vega de Tera.

*Ribadelago, Franco regime, Vega de Tera.*

**Introduzione**

Ribadelago Nuevo, antico Ribadelago di Franco, è un piccolo villaggio della regione di Zamora che si trova nel Parco Naturale di Lago de Sanabria [Real Decreto 1978], un luogo privilegiato che ha ottenuto un importante riconoscimento per diverse amministrazioni a partire dagli anni Quaranta [Orden 1946, 8371; Decreto 1953, 8371]; i suoi valori naturali lo rendono un luogo unico non solo per il turismo, ma anche per la flora e la fauna presenti.

I suoi dintorni, oggi meta di escursioni, erano noti durante gli anni Quaranta del Novecento per la presenza di molte risorse fluviali che venivano utilizzate per lo sfruttamento idroelettrico, specialmente in quelle aree prossime al lago di San Martín de Castañeda, attuale lago di Sanabria. Questa ricchezza naturale contribuì a far associare il nome di Ribadelago alle imprese industriali presenti, imprese che, dall'inizio della loro installazione, furono la sua ragione di essere, conferendogli una nuova identità.

\* I due autori dello studio, Begonia Fernández Rodríguez (ORCID- ORCID 0000-0003-4841-1573) e Juan M. Monterroso Montero (ORCID 0000-0001-6452-8937) appartengono al Gruppo di Rierca Iacobus (GI-1907-Proyectos y estudios del patrimonio cultural) de la Universidad de Santiago de Compostela (USC).

## 1. Acqua e elettricità: il percorso della tragedia

In questa regione lo sfruttamento delle acque per ottenere energia elettrica cominciò dopo la Guerra Civile. È alla fine degli anni Quaranta, quando *Hidroeléctrica Moncabril, S.A.* compare per sfruttare il bacino del fiume Tera [Dirección General 1947, 5188]. Questo fiume, che nutre il Lago di Sanabria, ha caratteristiche naturali molto buone che consentono il totale utilizzo del suo bacino. Così, dopo alcuni anni di incertezze, incremento dei concessionari e modifiche dei progetti, ottenne, con l'Ordine del 29 novembre 1946, la dichiarazione per autorizzare questo sfruttamento come «obra de absoluta necesidad nacional» [García Diez 2003, 84] e, con questa, inizia ad essere utilizzato il sistema idroelettrico del Moncabril, incaricato di produrre elettricità per provvedere al centro della Penisola.

A tal proposito, agli inizi degli anni Cinquanta, la *Dirección General de Obras Hidráulicas* approva un nuovo progetto fatto dagli ingegneri Gabriel e Francisco Barceló Matutano, per costruire un nuovo canale in forma di Y, con due rami, l'occidentale o galleria di Cabril, e la Norte o canale di Moncalvo. Quest'ultimo sarà quello dove si produrrà lo sfruttamento delle acque del fiume Tera. Per ottimizzare l'utilizzo di questo corso del fiume si progettò un sistema di dighe di regolazione per risolvere i livelli bassi di acqua nei mesi estivi, aspetto che permetteva di produrre energia in modo costante tutto l'anno; perciò, le dighe Vega de Code e Vega de Tera, verranno localizzate nella testa del fiume [Barceló Matutano 1951, 236-237] arricchendo il potenziale energetico e diventando più redditizio dal punto di vista dello sfruttamento.

Una di queste dighe, la Vega di Tera, la cui costruzione si approvò nel 1953, fu realizzata sotto la direzione dell'ingegnere Federico Gobed Echevarria [García Diez 2003, 83], e su progetto degli ingegneri del Gruppo Moncabril [9 de enero 2008, 20], caratterizzato da una tipologia di misura media, con una capacità di 7.8 milioni di metri cubici di acqua [Veinte 1959, 15]. La diga è rinforzata da contrafforti di muratura e protetta da uno schermo piatto in calcestruzzo, che facilitava l'impermeabilizzazione, ma che fu causa, in parte, della sua distruzione [Prieto Calderón 2014, 14].

La diga, che si costruì in soli tre anni (1954-1956), aveva diversi problemi nascosti, come crepe che generavano costanti filtrazioni; fu proprio tale situazione che obbligò Moncabril, tra il 1956 e il 1958, a realizzare un intervento di riparazione per «coser la roca e impermeabilizar la pantalla» [García Diez 2003, 112], un lavoro che non fece altro che incrementare il sospetto dei operai: «la gente tenía miedo ... hablaban mucho los obreros y también los empleados de la Hidroeléctrica Moncabril de que iba a romperse porque tenía muchas pérdidas de agua» [Remesal 2008, 65]. I lavori si completarono con il processo di riempimento della diga che riuscì ad avere la massima altezza, per prima volta, nei primi giorni di gennaio del 1959.

Qualche giorno dopo aver terminato il riempimento, a causa di condizioni climatiche avverse che obbligarono ad aprire parzialmente i cancelli per evitare il collasso della struttura, si produsse la catastrofe che fece figurare la regione tra le pagine più nere della storia dell'idroelettricità della Spagna.

La mattina del 9 gennaio 1959, con una temperatura di più di quindici gradi sotto zero, il crollo della diga di Vega de Tera, e non lo straripamento della diga come invece si disse nella propaganda del Regime e in alcuni quotidiani, provocò l'uscita di più di otto milioni di metri cubici di acqua che, nella loro discesa, distrusse Ribadelago «el pueblo más mísero de cuantos vimos en la comarca» [Pérez Alija 2014, 6].

Se la povertà del luogo era significativa, il bilancio della catastrofe l'aumentò ancora di più. I danni furono elevati, soprattutto nella zona più bassa dove le costruzioni furono molto



1: Distruzione di Ribadelago dopo lo straripamento del Tera. Fonte: Santos Yubero, Martín (Madrid 1903-1994. Ref. ES28079 ARCM 201.001.16545.16.; 2: Rovine della chiesa di San Juan. Ribadelago viejo.

danneggiate o scomparirono sotto l'acqua. Danni materiali ai quali si dovevano aggiungere quelli immateriali, che consistettero nella cifra di 144 persone scomparse delle quali si recuperarono soltanto 28 corpi, che furono sepolti, nei giorni successivi, nell'antico cimitero del villaggio, mentre il resto, mai ritrovati, restano sommersi nel fondo del Lago [Remesal 2008, 120-121], vivendo con la leggenda di Valverde de Lucerna, alla quale faceva ricordo Unamuno nelle sue opere [Unamuno 1933].

## 2. Le risposte alla catastrofe: l'adozione di un paese

La notizia di ciò che accadde a Ribadelago fu emessa per stazione EAJ 72 Radio Zamora, alle otto e un minuto, e il suo direttore fece la prima chiamata di soccorso per i danneggiati [Remesal 2008, 21]. Fu poi divulgato dai giornali, sottolineando la forte commozione e il programma economico del regime di Franco, prima a livello locale e dopo nazionale, con grossi reportage.

Singolare è il dato che in alcuni non si parla della vera ragione del disastro, la rottura della diga, probabilmente per la censura operata dal Regime. Le cause si relazionano con lo straripamento della diga [Catástrofe 1959, 1] o con il fatto che «muchos vecinos del pueblo de Ribadelago no sabían nadar y esa fue una de las causas de la catástrofe» [Las aguas 1959, 1].

Grazie a questa divulgazione, piena di scioccanti immagini, nacque un importante movimento di solidarietà nella quale parteciparono non solo istituzioni sociali del Regime, ma anche tutti i settori della società, che organizzarono diverse operazioni per venire incontro alle vittime; solidarietà che ebbe anche una grande ripercussione internazionale, spiccando i soccorsi degli EEUU [Otero Puente 2017, 242].

Per la rilevanza dell'accaduto e la sua grande diffusione, la propaganda ufficiale si fece eco della notizia, anche se in un primo momento associava i motivi della catastrofe a un movimento sismico che avrebbe debilitato la struttura, aspetto che fu parodiato dai giornali internazionali [Remesal 2008, 68]. La notizia fu anche trasmessa per il NO-DO in due reportage, in cui si annunciava la misura considerata per il Governo: l'adozione del villaggio da parte dal Capo di Stato [NO-DO 1959, 837A].

Quest'adozione, che si approvò nel Consiglio di Ministri del 10 gennaio [El Jefe 1959] e si pubblicò in un Decreto il giorno 15 dello stesso mese, si basò sulla considerazione che la causa della tragedia fu «desbordamiento de la presa» [Decreto 121 1959, 18]. Con questa si vincolò il futuro della popolazione e nel Decreto del 23 settembre 1959 [Decreto 121 1959,



3: Vista di Ribadelago vecchio e Ribadelago Novo.

18] si parlò di come lo Stato si sarebbe fatto carico, come aveva già fatto per altri villaggi, della riparazione dei danni.

Questo sistema di adozione si impianta nella Spagna, prendendo spunto dell'accaduto in altri paesi europei, dopo la Guerra Civile. È questo il momento che il Regime stabilisce la misura atta ad aiutare a ricostruire quegli spazi danneggiati nella guerra; con questo «el Estado toma a su cargo la reconstrucción de aquellos pueblos y ciudades cuya destrucción es casi total» [Organismos 1940, 2], sempre che i danni «afectado a la totalidad de los bienes de uso público y de los destinados a servicios del Comunidad» [Decreto 1939, 5490].

Con questa misura, molti anni dopo che il programma si iniziasse, Ribadelago acquistava, come il resto dei paesi adottati, il cognome di Franco, stabilendo un vincolo paternalista e protettore tra il Capo dello Stato e la popolazione della regione di Zamora [Michonneau 2017, 91].

### **3. Ribadelago Nuovo: la costruzione del *Caudillo***

La promessa fatta dal Generale Franco nel 1938 sulle rovine della popolazione di Belbiche, nella quale proclamava ai suoi abitanti: «la edificación de una ciudad hermosa y amplia como homenaje al heroísmo sin par» [Cámara 1940, 10], diede inizio al sistema di adozione di villaggi da parte dal Regime e diventò una guida illustrativa del progetto da seguire. Il programma, che fu incaricato in un primo momento alla *Dirección General de Regiones Devastadas*, presentava l'obiettivo de «la reconstrucción de los pueblos adoptados, aprovechando en la medida de lo posible los daños sufridos, se proyectan nuevas urbanizaciones» [Organismos 1940, 4].



Tra il lungo elenco dei paesi colpiti che, negli anni Quaranta superavano la cifra di cento [Organismos 1940, 4], due raggiungeranno uno speciale significato, per la moltitudine e importanza delle opere fatte. Il primo era Belbiche, nel quale si adottò la decisione di costruire la nuova città in luogo diverso dall'originale, in un posto «muy proximo al antiguo, aprovechando el acierto de su situación, vías de comunicación, abastecimientos de aguas y demás servicios establecidos» [Cámara 1940, 15], e nel secondo, nel quale, a differenza del anteriore «se ha elegido para emplazamiento del nuevo pueblo el mismo solar del destruido, debido a ser bueno el anterior topográficamente en cuanto a altura orientación, recogida de aguas, protección de vientos, así como por tener trazadas sus comunicaciones con el exterior» [Menéndez 1940, 28].

Nell'esempio realizzato nelle terre di Zamora, poiché si fece l'adozione tardi, la responsabilità della ricostruzione fu del Ministero di Opera Pubblica, attraverso la Direzione Generale di Architettura; perché, come era successo nella maggior parte dei casi, la ricostruzione dei villaggi doveva servire come modello e come laboratorio per la sperimentazione e, allo stesso tempo, doveva essere un esempio di «norma equitativa y cristiana» [Cámara 1940] per mostrare la legittimazione del Regime e del dittatore come costruttore [Michonneau 2017, 57]. In questo caso, finalmente, si decide ricostruire il paese in un luogo diverso a quello dove si trovava la città distrutta, ma vicina alla stessa. Le opere si pensarono come «afortunada solución de la vida rural en diferentes regiones de nuestra nación, con características de la raza, lugar, epoca y movimiento» [Cámara 1940, 15]. Lo spazio per edificare il villaggio fu scelto dal Ministero, così come si racconta nella propaganda ufficiale, dopo essere arrivati ad un compromesso con i vicini, anche se tale aspetto contrasta con le critiche nate per la selezione di «a la orilla del Tera en su desembocadura en el Lago, un lugar húmedo y sombrío, ocupando fincas de las pocas que quedaban y donde para ellos era más facil la



4: Pianta di Ribadelago novo.

construcción» [Otero Puente 2017, 281].

La scelta si giustificò, da un lato, per lo stato rovinoso nel quale si trovavano le costruzioni del villaggio distrutto e, d'altro, per la necessità di dimenticare la tragedia da parte dei sopravvissuti. Per l'istallazione del nuovo sito si scelse un posto di piccole dimensioni, ma che offriva lo spazio necessario per le famiglie da accogliere, nelle vicinanze del Tera, e aveva come caratteristiche «llaneza, comunicaciones, proximidad a las vegas de cultivo y facilidad para servicios de luz, agua y alcantarillado» [Ribadelago 1963, 16].

Nel progetto del nuovo Ribadelago parteciparono José Manuel Bringas, che effettuò gli studi preliminari, e Francisco de Echenique Gómez e Antoni o Pereda come responsabili della costruzione; questi due architetti offrirono un modello di villaggio molto diverso da quello della zona. Gli architetti stabilirono come priorità del progetto di adattare lo spazio alle condizioni di vita dei loro abitanti, e di essere, allo stesso tempo, consoni ai nuovi tempi [Las setenta 1959, 28]; per riuscire in questi propositi, furono presi come riferimento i progetti dei nuovi villaggi che, in particolare con il Piano Badajoz, si stava implementando in questo momento in accordo con le premesse di modernizzazione e miglioramento degli spazi rurali.

Così, tracciando un asse di unione tra la strada nazionale e la centrale di Moncabril a Ribadelago vecchio, si organizzò un villaggio di non molta estensione, dove lo spazio principale si traccia come piazza, Plaza de España, che concentra i principali edifici dal punto di vista pubblico e ufficiale: «en el eje mayor en sus extremos, el Ayuntamiento y la Sala de



5: Veduta generale di Ribadelago novo.

reuniones públicas y a los lados un bloque con locales comerciales y de recreo y dos con locales comerciales y artesanía» [Ribadelago 1963, 29].

Dallo spazio aperto in questo ambito si osservano gli edifici più all'avanguardia, la chiesa e gli edifici scolastici che, essendo collocati in un luogo più elevato, arricchivano le diverse prospettive da diversi punti di vista, sia dalla piazza sia dalla strada.

Questi edifici si completavano con case, un gruppo di settanta categorie diverse: 8 residenziali di tipo A, 18 di tipo B, 26 di tipo C e 14 di tipo D, nelle quali traslocarono, nell'aprile del 1960, famiglie provenienti dal luogo originario e che erano sopravvissute alla catastrofe di Ribadelago [Arquitectura 2017].

Il villaggio si dotò anche di due elementi in più, e cioè il frontespizio della chiesa di San Juan de Ribadelago, chiesa crollata e divisa in due parti, e le cui rovine si conservano in Ribadelago vecchio. Questa fu spostata pietra a pietra e si collocò in un piccolo giardino in ricordo delle vittime dell'accaduto.

Si pensò anche nella costruzione di un *parador* [Ribadelago 1963,18], il più piccolo della Spagna, per accogliere coloro che andavano a pescare al lago e che sarebbe servito per i turisti che andavano a vedere il villaggio distrutto, perché come raccolgono le testimonianze: «Los años que siguieron a la tragedia, en los que tanto cambió la vida de los supervivientes se produjo un verdadero advenimiento de turismo al pueblo. La gente de Castilla y Leon querían conocer la devastación de la tragedia y el ugar mítico donde se había producido [...] En verano lo que quedó del pueblo se convirtió en un lugar de peregrinación, un poco de espectáculo» [Otero Puente 2017, 273].

## Conclusioni

Il crollo della diga di Vega de Tera, un incidente relazionato a una prassi erronea di costruzione, produsse una catastrofe che è diventata una delle più importanti che sono accadute in Spagna, non solo per gli abitanti di Ribadelego, il piccolo paese che risultò danneggiato, ma anche per il proprio Regime perché il disastro mise in dubbio uno dei progetti più importanti in materia economica.

Questo fatto formò, insieme a un importante movimento di solidarietà e soccorso, la propaganda ufficiale, con la quale si tentò di minimizzare i danni prodotti, e allo stesso tempo offrire una risposta alle necessità della popolazione.

Per questo, nuovamente si recuperava l'immagine che aveva imposto Franco, dopo la Guerra Civile, come padre e costruttore della nuova Spagna. Perciò, d'accordo con i modelli che erano stati fatti in altre città danneggiate durante la guerra, dopo di adottare la popolazione o quello che rimaneva della stessa, il Generale ordinò la sua ricostruzione, cioè, nella maggior parte dei casi, si farà un nuovo villaggio, nelle vicinanze dell'antico.

Questa nuova urbanizzazione, nell'esempio analizzato, segue i criteri della cosiddetta architettura di colonizzazione, con forme che contrastano fortemente nel luogo e i cui risultati erano molto diversi dalla tradizione della regione; ad oggi ancora sveglia il ricordo di una catastrofe che le autorità cercarono di far dimenticare, ma che l'architettura continua ancora oggi ad evocare.

Questo lavoro è stato realizzato nel contesto del progetto di ricerca *Nuevos paisajes olvidados. Agua, patrimonio y territorio cultural*, ref. PID2019-108932GB-I00, finanziato dal Ministerio de Ciencia, Investigación y Universidades (MICIU), Gobierno de España, e con quello di Ayuda para la consolidación y estructuración de unidades de investigación competitivas y otras acciones de fomento en las universidades del SUG. ED421B 2020/10.

BEGOÑA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, JUAN M. MONTEROSO MONTERO

## Bibliografía

- BARCELO MATUTANO, G. BARCELO MATUTANO, F. (1951). *Salto de Moncabril. Aprovechamiento hidroeléctrico de la cuenca alta del río Tera*, en «Revista de Obras Públicas», nº. 2833, Madrid, pp. 230-239.
- Catástrofe en Ribadelago, Imperio* (1959), Diario de F.E.T. de las Jons, 10 de enero, p. 1.
- Decreto de 23 de octubre de 1953 por el que se declara paraje pintoresco el Lago de Sanabria (Zamora)* (1953), en «Boletín Oficial del Estado», de 12 de noviembre, 316, 6679.
- Decreto de 23 de septiembre de 1939 regulando la adopción por el Jefe del Estado de localidades dañadas por la guerra en determinadas condiciones* (1939), en «Boletín Oficial del Estado», 274, p. 5489.
- Decreto 121/1959, de 15 de enero, por el que se declara adoptado por el Caudillo el pueblo de Ribadelago (Zamora) y se encomienda su reconstrucción al Ministerio de la Vivienda* (1959), en «Boletín Oficial del Estado» 18, 18, p. 1234.
- GARCÍA DíEZ, J.A. (2003). *Ribadelago. Tragedia de Vega de Tera*. Salamanca, Kadmos.
- El jefe del estado inauguró ayer una central hidroeléctrica en Ribadelago (Zamora), a orillas del Lago de Sanabria* (1956), en «ABC», Madrid, 26 de septiembre, p. 21.
- Las aguas descendidas en Sanabria descubren un paisaje desolador* (1959), en «Diario Informaciones», 10 de enero, p. 1.
- MICHONNEAU, S. (2017), *Fue ayer belchite. Un pueblo frente a la cuestión del pasado*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- NO-DO 837 A (1959), La catástrofe de Ribadelago. 19. Enero. Archivo histórico del NO-DO. Recuperado en web oficial de Televisión Española. <https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-837/1487132/>. Consultada, 7 de noviembre: 12.00 hrs.
- Orden de 7 de noviembre por la que se declara sitio natural de interés nacional la región del Lago de Sanabria y sus alrededores (Zamora)* (1946), en «Gaceta de Madrid» de 22 de noviembre, 326, 8371-8373.
- Organismos del Nuevo Estado: la Dirección General de Regiones Desvastadas y Reparaciones* (1940), en «Reconstrucción», nº. 1, pp. 2-5
- OTERO PUENTE, M.J. (2017). *Tráeme una estrella. Tragedia en Ribadelago*, Leon, Peñalva impresión.
- PRIETO CALDERON, J. L. (2014). *Reconstrucción histórica, estructural, hidrológica, hidráulica y socioeconómica de la catástrofe de Ribadelago (Rotura de la presa de Vega de Tera)* (Tesis doctoral). Universidad de Vigo, Vigo.
- Real Decreto 3061 de 27 de octubre, sobre la declaración del Parque Natural de Sanabria y alrededores (Zamora)* (1978), en «Boletín Oficial del Estado», 320, 28 de diciembre, 29290-29291.
- REMESAL A. (2008). *Sanabria en la memoria. 1959-2009. Tragedia de Ribadelago*, Salamanca: larayaQuebrada.
- Ribadelago* (1963), en «Arquitectura, revista oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)», 54, pp. 15-18.
- UNAMUNO, M. de (1933), *San Manuel Bueno Martir*, Madrid, Espasa Calpe.
- Veinte años de paz en el Movimiento Nacional bajo el mando de Franco* (1959), Provincia de Zamora, Zamora, Heraldo de Zamora.

## Sitografía

- <https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-838/1487040/> (novembre 2020).
- <https://descubresanabria.com/blog/ribadelago-nuevo-arquitectura-desubicada> (novembre 2020).



## ***L'ultima valle. La costruzione della diga di Riaño, León. Distruzione del patrimonio e rinnovo urbano***

*The last valley. Construction of the Riaño Dam, León. Destruction of heritage and urban renewal*

**MARÍA PILAR GARCÍA CUETOS**

Universidad de Oviedo

### **Abstract**

*Riaño è localizzata nella valle di León e aveva da sempre un ricco patrimonio culturale e naturale. Agli inizi del Novecento si propose la costruzione di una diga in questo spazio. Negli anni Cinquanta si cercò invano di promuovere il turismo attraverso il progetto del Parador Nacional di Turismo. In seguito, si riprese l'idea di costruzione della diga, che si protrasse molti anni a causa dell'opposizione locale e nazionale. Fu l'ultima diga di montagna costruita nell'Europa e fu in attività solo un giorno prima che le norme internazionali opposero un divieto a queste opere di infrastrutture. Con la costruzione, nove paesi furono delocalizzati e la loro popolazione fu riubicata nel nuovo Riaño. Il progetto urbano non ebbe relazione con il costruito tradizionale del territorio. Come elementi propri dell'identità del luogo furono spostate e ricostruite tre chiese, una cappella, alcune scuole e 'hórreos', granai tradizionali. I campanili delle chiese distrutte furono installati in un monumento contemporaneo commemorativo. Oggi, alla memoria del territorio e delle popolazioni scomparse, si unisce lo spopolamento e la pianificazione urbana fallita.*

*Riaño is located in the León valley and has always had a rich cultural and natural heritage. At the beginning of the twentieth century it was proposed to build a dam in this space. In the 1950s, efforts were made in vain to promote tourism through the Parador Nacional di Turismo project. Later, the idea of building the dam was resumed, which lasted many years due to local and national opposition. It was the last mountain dam built in Europe and was in operation just one day before international standards put a ban on these infrastructure works. With the construction, nine towns were relocated and their population was relocated to the new Riaño. The urban project had no relation with the traditional built of the area. As elements of the identity of the place, three churches, a chapel, some schools and 'hórreos', traditional granaries, were moved and rebuilt. The bell towers of the destroyed churches were installed in a contemporary commemorative monument. Today, depopulation and failed urban planning join the memory of the territory and the disappeared populations.*

### **Keywords**

Diga di Riaño, rinnovo urbano, identità culturale.

*Riaño dam, urban renewal, cultural identity.*

### **Introduzione. La Montagna di Riaño e il suo patrimonio**

La regione della Montagna di Riaño è una demarcazione storica, senza riconoscimento amministrativo, che si trova nel nord-ovest della regione di León, in Spagna. In questa si trova la valle di Riaño, la cui capitale, la vecchia Riaño, fu il centro amministrativo e sociale (fig.1). La regione includeva i comuni di Acebedo, Boca de Huérgano, Burón, Crémenes,



Oseja de Sajambre, Posada de Valdeón, Priorio, Maraña e Riaño. La sua economia era basata nel bestiame e nell'agricoltura e la chiusura della diga di Riaño, anche chiamata di Remolina, provocò la scomparsa dei migliori valli, favorì l'emigrazione e trasformò la struttura economica dei suoi abitanti [García Díez 2017, 146]. Questo bel territorio fu conosciuto come 'La Svizzera Spagnola' ed ebbe il privilegio di contare con un *Parador Nacional*, costruito dall'architetto Julián Delgado Úbeda, che fu inaugurato nel 1951. Si pensò come un albergo di lusso per i turisti amanti della natura e della caccia, anche se la sua vita fu breve. Infatti, la sua chiusura si produsse nel 1969, dopo che il progetto della palude cominciasse. Purtroppo, questa non fu l'unica perdita patrimoniale di questo paesaggio.

Il riconoscimento dell'importanza dell'architettura tradizionale dei paesi della Montagna di Riaño fu rivendicata dall'architetto restauratore Leopoldo Torres Balbás, che mise l'accento nel valore dei suoi *hórreos* (granai di legno sostenuti da quattro pilastri), che conservavano i tetti di paglia [Torres Balbás 1934, 268, 270]. Il suo studio si accompagnò con disegni di Manuel Cárdenas, che insieme alle fotografie che si trovano nell'*Instituto de Patrimonio Cultural de España*, costituiscono documenti di grande importanza per avvicinarsi a quest'eredità. La sua scomparsa non ha permesso un'analisi ampia [Rubio, Valderas 1990, 75] e ha provocato la perdita di un tipo unico di architettura vernacolare (fig. 2).

Il patrimonio della Montagna di Riaño era stato anche identificato e si era proposta la sua conservazione. Negli anni Ottanta del Novecento, l'architetto Marco Antonio Garcés fece un inventario dell'architettura e dell'urbanismo per il *Ministero di Cultura*, l'archeologo José Avelino Gutiérrez fu l'incaricato dello studio dei reperti archeologici, Alejandro Valderas si era occupato di monumenti e zone archeologiche e Luis Pastrama aveva effettuato ricerche su etnografia ed edifici storici-artistici. Prima che il territorio fosse stato sommerso, e d'accordo con questi documenti, sappiamo che si conservavano 80 *hórreos*, una dozzina di edifici con valore storico-artistico, 19 inventariati, e 22 siti archeologici [López García 2007, 51-52].

## 1. Il progetto della diga di Riaño e il suo impatto sul patrimonio

Il progetto della diga di Riaño si fece agli inizi del XX secolo, ma l'idea si concretizzò durante la dittatura di Franco, con lo scopo di ottenere energia elettrica e favorire l'irrigazione della regione della regione di Tierra de Campos. Nel 1965 si iniziò la costruzione del muro di calcestruzzo, ma le opere furono interrotte e si ripresero negli anni Ottanta.

La diga di Riaño fu l'ultima di alta montagna fatta nell'Europa e cominciò a funzionare il 31 dicembre 1987, un giorno prima che fosse approvata la normativa sull'impatto ambientale della Comunità Europea che l'avrebbe fatta diventare illegale. La diga di Riaño si riempì velocemente proprio per non essere colpita dalle norme. Queste avrebbero comportato la demolizione e la cancellazione degli espropri dei terreni investiti. Ma questi interessi economici trovarono risposta nella popolazione della regione e anche fuori della stessa. Si presentarono alternative, come quella di costruire una diga minore, ma difendendo il progetto iniziale. I giornali diffusero l'immagine di gruppi (i così chiamati *tejadistas*) in protesta sopra i tetti delle loro case perché non fossero abbattute. Centosessanta intellettuali, come gli scrittori Julio Caro Baroja e Jesús Torbado, elaborarono un manifesto per chiedere la distruzione della diga. La demolizione di ogni casa era preceduta da uno sfratto violento, con gli abitanti che non volevano abbandonarle. Tutto fu inutile. Il processo di sgombero si fece con la presenza delle forze dell'ordine e ci fu un caso di suicidio di uno dei suoi abitanti. Questo triste processo fu aggravato perché le perdite umane, patrimoniali e naturali non



1: La vecchia Riaño e la nuova Riaño. Il villaggio scomparso è stato sostituito da architettura standardizzata e senza qualità architettonica.

furono compensate e i benefici della diga non furono quelli desiderati [Utrera 2016, 28]. La memoria di quello che è stato assunto come ferita è ancora viva ed è immortalata in documentali, romanzi, blogs, web e anche in brochure turistiche.

La chiusura precipitata delle porte della diga di Riaño comportò la scomparsa dei villaggi di Ancilles, Burón, Éscaró, Huelde, Pedrosa del Rey, La Puerta, Riaño, Salio e parte di Vegacerneja. La maggior parte della popolazione che decise di continuare a vivere nella regione fu trasferita nel Nuovo Riaño. Quasi tutta l'eredità culturale della valle e dei paesi fu sepolta sotto l'acqua. Furono demolite le chiese di Huelde (XVI secolo), Salion (XV secolo e inventariata), Escaro, la cappella dell'Inmaculada de Pedrosa. La Chiesa di santa Águeda de Riaño, del Settecento [Canal 1988, 56], fu bombardata con lo scopo di che il suo campanile non mantenesse il suo valore testimoniale e identitario quando le acque della diga soffrissero i processi di bassa portata. Allo stesso modo furono sommersi il palazzo Álvarez de Pedrosa (XVII secolo) e i ponti di Banchede e di Pedrosa, del XV secolo con origini romane, e neppure si conservarono le case della Piazza di Riaño, che dal 1984 avevano iniziato il processo per essere dichiarate Monumento Provinciale [López García 2007, 52].

Soltanto si salvarono cinque edifici, che furono smontati e traslocati: la capella di Quintanilla, che aveva un'immagine della patrona di Riaño, le chiese di Pedrosa del Rey, che diventò parrocchiale del Nuovo Riaño, e quella della Porta, le scuole, il palazzo di Allende e Chiesa di Burón.

Uno degli elementi più singolari della montagna di Riaño era il costruito del paese di Burón (fig.3) per iniziativa di Tomás Allende Alonso (1848-1935), originario di quella zona [Maier, Rubio 2016, 92]. Lì costruì la sua residenza estiva, il Palazzo di Allende, le scuole fatte da Manuel Cárdenas [Paniagua 1985, 17] e promosse la riforma della Chiesa parrocchiale, dove

MARÍA PILAR GARCÍA CUETOS



2: Hórreos e case tradizionali della vecchia Riaño negli anni trenta del XX secolo. Ottor Wunderlich. Madrid. Fototeca del IPCE, ref. WUN\_07347.

si alzò il pantheon familiare. Per la sua villa si ispirò nel palazzo di Gómez de Caso, del Seicento, e si inaugurò nel 1917 con un progetto fatto o da Leonardo Rucabado o da Severino Achúcarro, due architetti che solitamente lavoravano per lui<sup>1</sup>. Tutti questi edifici furono smontati e i due ultimi furono rimontati nella zona di Burón che rimase sopra il livello delle acque della diga, ma il palazzo ebbe una fortuna molto diversa. In un primo momento, si pensò alla possibilità di farlo diventare un *Parador Nacional*, ma non fu così. Fu incluso nel programma Arquimilenios II per la ricostruzione e si propose la stessa idea con il Plan de Desarrollo Sostenible del Parque Regional de Picos de Europa nella Castilla y León, con lo scopo di farlo diventare un centro di interpretazione. Oggi le sue pietre sono sparse nei prati di Burón e, per questo motivo, appaiono nella Lista Roja del Patrimonio dal 2015. Nel 2017 si pensò all'idea di ricostruirlo in un albergo di lusso della rete di *hosterías reales* di Castilla y León [García Díez 2017, 154], ma il palazzo è ancora abbandonato e smontato.

La Chiesa di Pedrosa del Rey fu traslocata al Nuovo Riaño e ricostruita con aggiunta di elementi moderni e con l'apertura di grandi finestre che cambiarono i suoi valori originali. In più, il suo frontespizio romanico fu portato nel 1991 alla città di Siero della Reina ed è stato sostituito da una copia.

<sup>1</sup> Ficha de la casona palacio de los Allende. Lista Roja del Patrimonio. En línea: <https://listarojapatrimonio.org/ficha/casona-palacio-de-los-allende/>. [consultado el 7/05/2020].



3: Scuola di Burón. L'edificio fu traslocato e oggi è il Comune. Fotografia di Pablo Herrero Lombardía.

Un esempio in particolar modo interessante è la Chiesa del Rosario di La puerta, nella periferia di Riaño. Il valore dell'edificio medievale e della sua decorazione pittorica giustificò il suo recupero. La chiesa venne smontata, insieme ai suoi dipinti che furono tolti dal supporto e alla fine fu trasferita nel Nuovo Riaño insieme al monumento del *Silencio de las Campanas*. Si tratta di un piccolo edificio tardoromanico con aggiunte del XVII secolo. Durante il trasloco furono portati alla luce i dipinti dietro la pala d'altare<sup>2</sup>. La decorazione pittorica copriva tutti i muri e si componeva di fasi diverse (fig.4): quella che percorreva tutto l'abside e altra, cronologicamente posteriore, che era sovrapposta all'anteriore e si estendeva per il resto della navata. Si tratta di rappresentazioni di carattere popolare. Le prime si considerarono non anteriori al XVI secolo e le seconde si datarono nel XVIII<sup>3</sup>.

Il restauratore Juan Ruiz Pardo fece una ispezione il 17 novembre 1987 per determinare se fosse opportuna la sua conservazione. Nel suo reportage indicava che dovevano sopravvivere solo le chiese che avevano decorazione pittorica e che il resto, inclusa la

<sup>2</sup> Informe de conservación de las pinturas murales de la Iglesia de la Puerta de Riaño (León), fol. 3. Instituto del Patrimonio Cultural de España. Signatura digital C00919T y I00919F. Recuperado de: [http://catalogos.mecd.es/opac/search?q=\\*&start=0&fq=mssearch\\_geographics&fv=Ria%C3%B1o&locale=es\\_ES](http://catalogos.mecd.es/opac/search?q=*&start=0&fq=mssearch_geographics&fv=Ria%C3%B1o&locale=es_ES). [fecha de lectura: 25/02/2020].

<sup>3</sup> Informe de conservación de las pinturas murales de la Iglesia de la Puerta de Riaño (León), fol. 5.



MARÍA PILAR GARCÍA CUETOS



4: Interno della Chiesa de La Puerta, Riaño. L'edificio fu traslocato e i dipinti furono sottoposti alla tecnica dello strappo. Fotografia Pablo Herrero Lombardía.

parrocchiale di Riaño, potevano essere distrutte<sup>4</sup>. È chiaro che il criterio per determinare che edifici si dovevano conservare era quello dell'antichità. Ruiz Pardo scrisse inoltre che tutti gli oggetti di culto potevano essere traslocati al vescovado di León. Ancora considerò che l'interesse minore dei dipinti e lo scarso tempo del quale disponeva per effettuare tale indagine rendeva necessario utilizzare la tecnica dello *strappo*. In più, propose che i dipinti si portassero alla Chiesa ricostruita a Riaño, conservando il loro carattere murale originale. Il progetto fu posto sotto la responsabilità dell'*Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales* (ICROA e Ruiz Pardo. Una volta che i dipinti furono traslocati al ICROA si cominciò il loro restauro. Quando si aprirono i contenitori, si scoprì che presentavano perdite importanti, che si erano distaccate molte parti e che erano colpite da muffa. Questi danni si dovevano ai difetti dello strappo, l'eccessivo tempo trascorso tra il processo e l'inizio dei lavori di conservazione e a un trasporto inadeguato<sup>5</sup>. I lavori di restauro comportarono anche la perdita delle irregolarità proprie del dipinto, in parte per il nuovo supporto scelto per la sua

<sup>4</sup> Informe sobre las pinturas murales de la iglesia de la Puerta, en Riaño (León). Instituto del Patrimonio Cultural de España, fol. 1. Signatura digital C00919T y I00919F. Recuperado de: [http://catalogos.mecd.es/opac/search?q=\\*&start=0&fq=mssearch\\_geographics&fv=Ria%C3%B1o&locale=es\\_ES](http://catalogos.mecd.es/opac/search?q=*&start=0&fq=mssearch_geographics&fv=Ria%C3%B1o&locale=es_ES). [fecha de lectura: 25/02/2020].

<sup>5</sup> Restauración de las pinturas murales de la iglesia de la Puerta de Riaño, León. Instituto del Patrimonio Cultural de España, fol. 1. Signatura digital C00919T y I00919F. Recuperado de: [http://catalogos.mecd.es/opac/search?q=\\*&start=0&fq=mssearch\\_geographics&fv=Ria%C3%B1o&locale=es\\_ES](http://catalogos.mecd.es/opac/search?q=*&start=0&fq=mssearch_geographics&fv=Ria%C3%B1o&locale=es_ES).





5: Chiesa de la Puerta nel nuovo sito e montumento del Silencio de las Campanas. Fotografia Pablo Herrero Lombardía.

ubicazione e per la scomparsa della finitura originale. Si tratta di un problema abituale che vissero gli affreschi estirpati con lo strappo [García Cuetos 2018]. La reinstallazione di pannelli nella Chiesa si fece in accordo con il criterio di reversibilità mettendo uno strato isolante tra i dipinti e i muri.

Inoltre, si trattarono le lacune con velature e si riprodussero alcuni motivi geometrici attraverso la sfumatura del loro colore, sempre più chiaro dell'originale e che permette di identificarli come elementi restaurati.

Anche se è evidente che il processo di strappo causò un danno per i dipinti, per fortuna non si considerò che il suo valore fosse alto per trasportare in un museo e in questo modo, almeno, sono rimaste nello spazio originale per il quale furono create. Al contrario, gli affreschi romanici della cappella di Maderuelo (Soria), minacciati per la costruzione della diga di Linares, furono estratti e si portarono al Museo del Prado, in un luogo molto lontano dell'edificio primitivo, dove in epoca recente si sono installate repliche delle stesse [García Cuetos 2018].

Infine, dobbiamo parlare della costruzione della diga di Nuevo Riaño, un progetto che ha vissuto vari cambiamenti di idee e dilazioni nel tempo. La prima proposta fu promossa dal

MARÍA PILAR GARCÍA CUETOS

Governo di León nel 1977, ma si dovette attendere l'opera di appiattimento del terreno. Nel 1979 si formò una società mista Stato-Regione, anche se il governo centrale, alla fine, non partecipò nel progetto e la Regione dovette occuparsi di un concorso per il disegno della nuova città al quale si presentarono venti studi di architettura. Il progetto che ebbe la valutazione più alta fu di Salvador Gayarre e Joaquín Pallas, che proponevano di mantenere le norme architettoniche tradizionali della regione<sup>6</sup>. Un'idea che non si portò alla pratica.

Il progetto urbano del Nuovo Riaño non ebbe alcun rapporto con la costruzione tradizionale del territorio. Il principio cardine per la ricollocazione della nuova popolazione fu la possibilità di poter articolare il territorio, avendo in considerazione il suo vincolo con i villaggi che non dovevano essere sommersi e con le strade [Moralejo 1991, 119]. Perciò si localizzò nella collina di Valcayo, ma che aveva due svantaggi: si trovava in un pendio molto ripido, che obbligò a fare un importante lavoro di appiattimento, e aveva un clima difficile [Moralejo 1991, 119]. Per risolvere questo problema si collocò la zona centrale e residenziale del paese nella prima piattaforma, verso sud, che offriva le migliori condizioni climatiche. Nell'area inferiore, dove l'accumulo dello sbancamento era maggiore e le condizioni di fondamenta erano molto peggiori, si collocarono gli spazi collettivi e la scuola. Si adottarono due modelli di costruzione: una più densa e alta e l'altra integrata in case unifamiliari addossate o isolate. Anche se, a priori, si presero precauzioni affinché non si producesse una grande speculazione immobiliare [Moralejo 1991, 123], molti lotti furono acquistati per persone di altri luoghi della provincia di León e anche d'altri regioni di Spagna. Il Nuovo Riaño non fu costruito con l'idea principale di reinsediare gli abitanti dei villaggi inondati [Moralejo 1991, 128], ma come centro orientato verso i servizi turistici e tempo libero. La nuova architettura non ebbe rapporto tra la popolazione e il territorio [Fernández Álvarez 1994, 195]. Risponde a modelli standardizzati e di bassa qualità, che ricorrono a luoghi comuni come la Piazza maggiore. Soltanto il cinque per cento degli edifici corrisponde al modello di 'casa-fattoria' con due livelli, il superiore per casa e l'inferiore inizialmente concepito come scuderia. Questa tipologia architettonica non fu dedicata, alla fine, alla sua funzione originaria.

Come elemento evocativo degli elementi identitari della popolazione, si costruì il monumento *El Silencio de las Campanas* (fig.5). È composto da una struttura di calcestruzzo con una maglia metallica dalla quale pendono le campane dei villaggi scomparsi sotto l'acqua. Altro spazio commemorativo e di memoria collocato nel Nuovo Riaño è la *Plaza de los Pueblos*, pensata a modo di Piazza maggiore, circondata da sette colonne con il fusto ricoperto dei nomi delle popolazioni scomparse [García Díez 2017, 153].

## Conclusioni

La chiusura della diga di Riaño provocò la scomparsa di un territorio di grande valore ambientale e con un patrimonio naturale e culturale insostituibile. La distruzione dei villaggi e delle case fu accompagnata dalla perdita d'identità e degli elementi di unione tra gli abitanti. La demolizione fisica delle case comportò la demolizione del contesto familiare<sup>7</sup>.

Nell'insieme degli elementi patrimoniali, si recuperarono soltanto cinque edifici religiosi che avevano parti medievali e la scuola di Burón. Al contrario, il palazzo di Allende di questa località fu smontato, ma i suoi elementi rimangono abbandonati. Il processo più complesso fu

---

<sup>6</sup> La Administración, obligada a replantar la construcción de Nuevo Riaño, *El País*. 2 de septiembre de 1981. [https://elpais.com/diario/1981/09/02/espana/368229629\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1981/09/02/espana/368229629_850215.html) [consulta: 14/02/2020].

<sup>7</sup> Los vecinos de Riaño culpan del suicidio de Simón Pardo a la situación de 'acoso' *El País*, 13/07/1987: [https://elpais.com/diario/1987/07/13/espana/553125613\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1987/07/13/espana/553125613_850215.html) [consulta: 14/02/2020].

lo smantellamento e ricostruzione della Chiesa de *La Puerta*, dove fu necessario lo strappo dei dipinti dei muri. Inevitabilmente, tutti i processi di sbancamento e trasloco dei monumenti comportò la perdita di valori [García Cuetos 2014; García Cuetos 2019]. Questo si vede soprattutto nella Chiesa di Pedrosa del Rey, che soffrì importanti alterazioni dopo la ricostruzione del Nuovo Riaño. Nel caso dei dipinti murali della Chiesa de La Puerta, lo strappo fece danni e provocò la perdita di materia pittorica e del carattere irregolare della decorazione. Il recupero degli elementi e la creazione degli spazi identitari si è limitato all'installazione del monumento *Silencio de las Campanas*, un punto di riferimento al cui nome non corrisponde la fredda materializzazione. Dello stesso modo, le colonne della Plaza de los Pueblos del Nuevo Riaño non danno un senso memoriale a un ambiente architettonico e urbano che non ha un carattere proprio.

Se quella perdita non può essere rimpiazzata, nel Nuovo Riaño ciò che è stato realizzato non ha potuto offrire un contributo patrimoniale di qualità che possa rappresentare un nuovo processo di identificazione patrimoniale.

Questo lavoro si realizza nell'ambito del progetto di ricerca *Nuevos paisajes olvidados. Agua, patrimonio y territorio cultural*, ref. PID2019-108932GB-I00, finanziato dal *Ministerio de Ciencia, Investigación y Universidades (MICIU, Gobierno de España)*.

## Bibliografía

- CANAL SÁNCHEZ-PAJIN, J.M. (1988). *Riaño: cinco villas. Ráfagas históricas*, León, Lancia.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, O. (1994). *Sobre el espacio habitado: el planeamiento urbano en Riaño* (León, en «Tierras de León. Revista de la Diputación Provincial», nn.94-95, pp. 184-197.
- GARCIA CUETOS, M.P. (2015). *Desmontes, traslados y reconstrucciones de monumentos. Soluciones "excepcionales" y su aplicación metodológica en la restauración del siglo XX en España*, en Delgado Rodríguez, José (ed.) «De Viollet-le-Duc á Carta de Veneza. Teoría e práctica do restauro no espaço Ibero-Americano-De Viollet-le-Duc a la Carta de Venecia. Teoría y práctica de la restauración en el espacio iberoamericano», Lisboa, Laboratório Nacional de Engenharia Civil, pp. 551-558.
- GARCIA CUETOS, M.P. (2018). *¿Un patrimonio compartido? Las iglesias románicas de la Vall de Boi y la cuestión de las pinturas murales exiliadas*, en: ARCINIEGA, L. y SERRA, A. (coords.), «Recepción, imagen y memoria del arte del pasado», Valencia, Universidad de Valencia, pp. 333-366.
- GARCIA CUETOS, M.P. (2019). Las primeras experiencias de desmonte y traslado de monumentos en Francia y España. Lecciones para el presente, en: «Gremium», nn. 6.
- GARCÍA DÍEZ, N. (2017). *Plan de Dinamización Turística de la Montaña de Riaño*, en «Observatorio Medioambiental», nn. 20, pp. 137-203.
- MAIER ALLENDE, J., RUBIO CELADA, A. (2016). *La decoración de la galería de la casa de Tomás Allende en la calle mayor de Madrid (1901. Otras obras de Daniel Zuloaga para la familia allende*, en «Además de revista on line de artes decorativas y diseño», nn. 2, pp. 91-112.
- MORALEJO MATEOS, M. P. (1991). *Riaño. Significado y perspectivas de un nuevo núcleo de población*, en: «Polígonos», nn. 1, pp. 115-134.
- PANIAGUA PÉREZ, J. (1985). *El arquitecto Manuel Cárdenas y la Fundación Sierra-Pampléy*, en: «Tierras de León: Revista de la Diputación Provincial», nn. 25, pp. 15-30.
- RUBIO GAGO, M.E., VALDERAS, ALONSO, A. (1990). *Costumbres y tradiciones de la villa de Burón*, en: «Revista de Folklore», nn. 111, pp. 75-82.
- TORRES BALBÁS, L. (1934). *La vivienda popular en España*, en. Carreras, F. «Folklore y costumbres de España». Barcelona, Alberto Martín.
- UTRERA CARO, S.F. (2016). *La incidencia ambiental de las obras hidráulicas. Régimen jurídico*. Madrid: Dikynson.

## Fonti archivistiche

Informe de conservación de las pinturas murales de la Iglesia de la Puerta de Riaño (León). Madrid. Instituto del Patrimonio Cultural de España. Signatura digital C00919T y I00919F.



## *About churches and floods. Religious architecture as a memory and identity element in urbanism after reservoir building in francoist Spain*

**NOELIA FERNÁNDEZ GARCÍA**

University of Oviedo

### **Abstract**

*The building of reservoirs in Spain was a policy strongly implemented in the country during Franco's dictatorship (1939-1975) due to different reasons, such as the interest in finding more energy sources. Nevertheless, building these structures led not only to the devastation of villages by floods but also to the creation of new heritages.*

*In this paper, it is aimed to revise the building of new villages to accommodate architects, engineers and workmen as well as to study the building of new parish churches in new villages created to relocate former inhabitants from flooded villages.*

### **Keywords**

Religious architecture, reservoirs, Spain.

### **Introduction**

Hydroelectricity is a clean and renewable energy resource of instantaneous production [Espejo Marín, García Marín 2010, 108], a key fact for the transition in terms of energy in our current world. However, as it has been stated by the World Commission on Dams, despite the benefits achieved after the building of dams and reservoirs, this activity has also caused deep impacts on the natural environment of river basins as well as on river societies [González-Martín, Pintado-Cáceres, Fidalgo-Hijano 2015, 69].

The analyses on dams and reservoirs has usually been carried out regarding to the importance of electricity from the perspective of Economic History or from an engineering viewpoint [Mateu González 2002, 35]. Recently, the study of these architectural elements related to a new typology of industrial heritage [Molina Sánchez 2015, 7] has turned out to be an increasingly relevant line of research for the last years. However, considering that these pieces of research usually deal with the importance of dam and reservoir building in particular, it is believed that a cutting-edge approach could provide us with much further information and a wider perspective: the study of other new heritage elements created in the aftermath of these engineering structures, such as new urban plannings or associated works of art.

### **1. Historical context. Precedents and Francoist policies**

The history of water utilisation in Spain dates back to the process of Romanization of *Hispania* as well as during the Middle and Modern Ages [Molina Sánchez 2015, 37-49]. During the 19<sup>th</sup> century, fossil fuels, such as coal, were the most used resources to generate electricity in thermal power stations which conveyed it using direct current [Cayón García 2002, 303-304]. However, in 1884 a new procedure to generate and transport huge quantities of electric energy to further distances was discovered [Espejo Marín, García Marín 2010, 107]: using hydroelectric plants making the most of waterfalls and conveying the obtained energy through alternating current [Cayón García 2002, 304].



Under these new circumstances, hydroelectricity expansion in Spain was facilitated since the beginning of the 20<sup>th</sup> century and especially promoted by diverse policies, being the most relevant highlights: National Plan of Hydraulic Exploitation or Gasset Plan (1902), Irrigation National Congresses (1913-1934), Hydrographic Union Confederations (1926-1931) and the National Plan of Hydraulic Works (1933) [Mateu González 2002, 36].

Nevertheless, if there were a hundred dams and diversion dams in Spain at the beginning of the 20th century [Berga Casafont 2003, 38], after the Spanish Civil War and the establishment of Franco's dictatorship, the total amount of the capacity of these structures was sixfold increased in thirty years [Bartolomé Rodríguez 2011, 801]. In fact, between 1955 and 1975 there was an increase of eighteen big dams per year [Berga Casafont 2003, 38].

As the previous figures show, the building of dams and reservoirs during Francoism supposed an intense activity especially from the 1950s onwards due to two particular facts: the considerable increase of electricity demand and the companies' recovered expectations for obtaining financial benefits after the price freeze as a consequence of the civil war and post-war period [Pueyo 2008, 15].

The building works of hydroelectric plants together with their own inaugurations were politically exploited by Franco's regime and turned into propaganda events regarding the industrial and economic development in Spain. To prove this point, some examples are the pieces of news broadcasted by the news programme *NO-DO* about the progress of the building works in *Salto de Villalcampo* (1947) or the opening of the plant in Villarino (1970).

## **2. Historical context. Saltos del Duero and Iberduero**

Saltos del Duero was a hydroelectric company founded by the engineers Eugenio Grasset and José Orbegazo together with the entrepreneur Horacio Echevarrieta and the financial support of *Banco de Bilbao* in 1918 [Díaz Morlán 1998, 182-183].

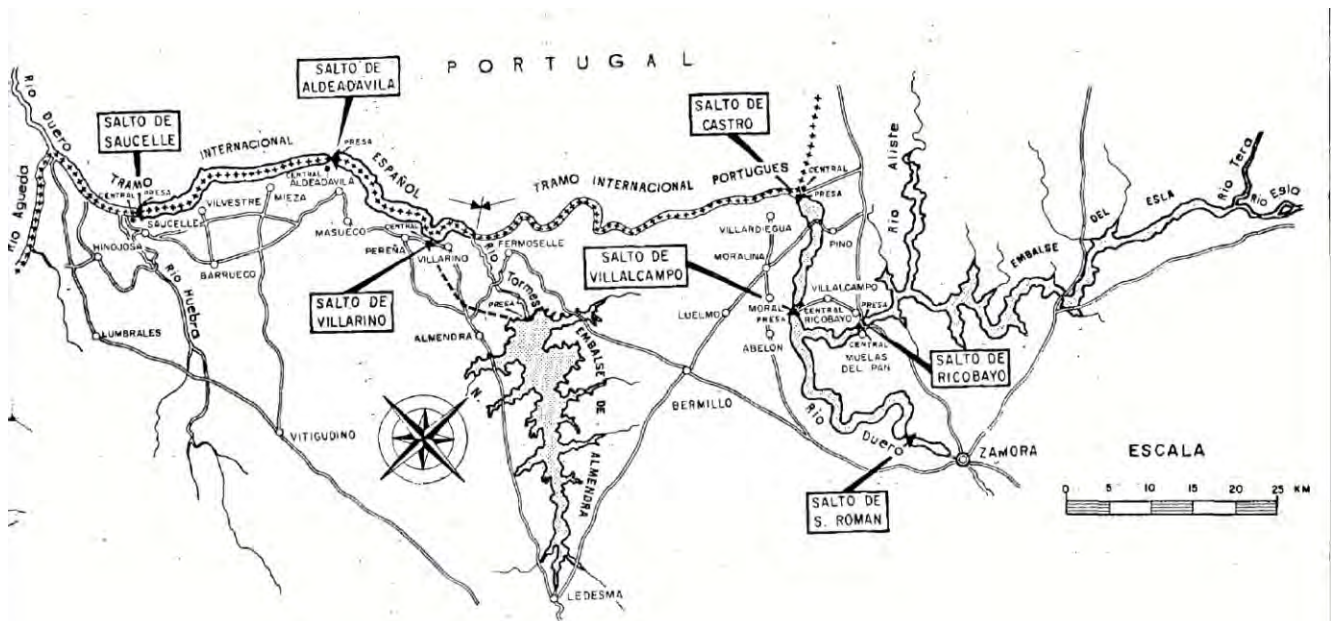
After years of various unforeseen difficulties, the building of Ricobayo reservoir was started in 1929 with an 8 million pesetas (48,080.97€) investment. Only one year later, this investment enlarged until 27 million pesetas (162,273.27€) and the number of workers stood at 2600 at that summer [Díaz Morlán 1998, 193]. These figures show the significance of this business in the first decades of the 20<sup>th</sup> century.

Years later and already established Franco's dictatorship, in 1944, Saltos del Duero merged with Hidroeléctrica Ibérica and gave rise to Iberduero S.A. company [Díaz Morlán 1998, 196]. Thus, Saltos del Duero and, later on, Iberduero were the companies that exploited exclusively the hydroelectric possibilities of river *Duero* (Fig. 1).

As happened with the Franco's regime, these companies also recorded some documentaries about their activities and Fernando López Heptener was in charge of them. Firstly, he created these films for an internal company purpose: inform the stockholders. However, years later the company decided that they could be also useful to become known for the general public [Cebrián Herreros 1994, 36] and when Heptener started to collaborate with the news programme *NO-DO* even the same documentaries recorded by him were used by both the regime and the company, but with a different speeches depending on the ideas to convey to the public [Cebrián Herreros 1994, 51].

## **3. Three cases in Zamora, Castile and León**

Our subject matter corresponds to analysing religious architecture and its relevance within this context. That is to say, make an approach to new plant churches built *ex profeso* to accommodate workmen, architects, engineers, etc., who took part in the building of Spanish



1: Reservoir network of Saltos del Duero in Spain. Source: *Revista de Obras Públicas*, 1930.

dams and reservoirs, as well as to the churches built for those new villages where the former inhabitants of flooded places were forced to move to.

Since this contribution means the first step in our research, the main aim of this paper is to introduce the particular, and relatively diverse, cases of three parish churches located in the province of Zamora, in Castile and León, which were built during Francoism, a moment when religiosity constituted one of the basic social pillars, especially in rural areas.

These three examples of parish churches are located in the province of Zamora, in Castile and León, and each one of them is linked to a different case study. Therefore, the consequences in terms of architecture and cultural heritage are also diverse.

#### 4. Ricobayo reservoir and La Pubblica de Campeán

According to different sources La Pubblica de Campeán was already built by Saltos del Duero between 1932 and 1933 to reallocate the inhabitants from the former village called La Pubblica, flooded after the building of Ricobayo reservoir. In fact, thanks to the documentary *Por tierras de Zamora* recorded by Fernando L. Heptener, it is known that the migration was an on-going process in 1933.

Regarding the above-mentioned documentary, six villages were flooded by the waters of Ricobayo reservoir, being La Pubblica among them. La Pubblica was described as a rural village stagnant in former times, far from progress and civilisation with meagre and unhygienic rooms. Therefore, it was said that Saltos del Duero built a 'better and more comfortable village' for the villagers and, despite some complaints shown in the film, 'young people from the village know that life will be more pleasant and easier' in the recently built village.

The urban structure presented in La Pubblica de Campeán does not follow any urban planification scheme beyond an articulation around the main road. Nevertheless, the interesting fact for us is the date of the current parish church, under the title and patronage of Sacred Heart of Jesus (Fig.2), as the project for it is dated in 1955, so it was developed during Franco's dictatorship.

The chosen architect for this project was Luis Cubillo de Arteaga (1921-2000), a well-known

NOELIA FERNÁNDEZ GARCÍA



2: Sacred Heart of Jesus parish church in Pubblica de Campeán. Source: Photographs relinquished by Pueblos de Sayago.

professional for his contribution to social housing in Madrid during the 1950s and 1960s, but who also had a wide experience in sacred works [García Herrero 2015, 13]. Cubillo de Arteaga is included in the second post-war generation of architects in Spain, fact which also means that he belonged to the second modern architecture current in the country.

Cubillo created a sacred space distributed in a Latin cross floor plan with a nave – with the stairs to the tribune and the baptistery at the side of the entrance –, a transept and high altar. Additionally, there is also a sacristy and different dependencies – kitchen, office, toilet and bedroom for the parish priest – at the west side of the nave. The modern elements in Cubillo's design were the façade and the distribution of the small windows, some time as Greek crosses, all along the building. Nevertheless, the design for the façade is not the structure observed today as the location and structure of the bell gable is significantly different: while in Cubillo's project it was a discreet cube at the west side with and only bell, the current bell gable follows a more traditional structure with two bells beneath pointed arches.

Although the appearance of this church in Pubblica de Campeán is rather different from those Cubillo carried out in Madrid, since its appearance is not so modern. This may be explained by the fact that modern architecture might not have been as suitable for rural areas as for big metropolitan areas. Furthermore, we must think that modern architecture was starting to be accepted in peripheric areas of Spain in those days, especially when speaking about religious modern architecture.

## 5. Villalcampo dam and Salto de Villalcampo

Villalcampo reservoir and dam were inaugurated in 1949, at the end of the post-war period. Nevertheless, the building of these structures during the 1940s involved several factors related to the typical architecture of first Francoism.

The village built for the workers in the reservoir and the dam is known as Salto de Villalcampo and was built next to the dam, 5 km far from the town of Villalcampo. Again, the urban structure appears to not follow any scheme beyond the adaptation to the orography and the main road in the village. However, as said before, the architecture in this village is determined by the aesthetic and 'official' ideas from the regime at those times: since contemporary architecture was considered not suitable for the 'new' Spain [Flores 1982, 53]





3: Former parish church in Salto de Villalcampo. Photograph by the author.

and its goals, historicisms were recovered for architecture. So, urbanistic criteria followed the idea of a village where the Main Square, with the Town Hall and the church (Fig. 3), was the symbolic highlight of the area as it represented the two main powers of the State, and, the Main Square is the first architectural element we observe as we enter the village.

In Salto de Villalcampo, the Main Square follows the criteria and typology spread all over the country during post-war rebuilding. In fact, three different models of squares by architects in the General Direction of Devastated Regions have been identified and, according to Manuel Blanco, this space is based on what he calls the second of those three models, shaped as the letter 'u' [Blanco 1982, 27]. The architecture present in this square is, of course, completely based on historicisms, since it recalls the typical buildings found in older squares. Also, the church itself presents typical features of the use of historical styles: its floor plan is formed by a nave – to which we access by a splayed doorway with semi-circular arches –, a non-prominent transept and the high altar. In the outside, it is found a porch at the south-west side and a sacristy at the north-east side. The façade shows different simplified elements which may be linked to the Spanish Renaissance architecture, such as the bell gable and the ornamentation.

## 6. La Almendra reservoir and Argusino de Sayago

Argusino de Sayago was one of the villages flooded for the construction of La Almendra reservoir, which occupies part of Zamora and Salamanca provinces. When the reservoir and dam were officially inaugurated three years later, La Almendra constituted the biggest water reserve in Spain and beat the record as it was the highest dam all over Europe. This fact was



4: Holy Cross chapel as a memorial for Argusino. Photograph by the author.

taken in advantage by the regime, publicizing it as 'a remarkable fulfilment for the country future', regarding the piece of news shown by the NO-DO. Nevertheless, this fulfilment was not so appreciated by the village former inhabitants.

Argusino de Sayago was dynamited and people were paid 30,000 pesetas (180.30€) to leave their homes in 1967 but without any particular new village to be reallocated in, so they had to move to other settlements, according to its prior population.

Since that traumatic moment until nowadays, people from Argusino maintained such a strong sense of belonging and identity in relation to their previous village, that they decided to build a chapel four years after the exodus due to a popular initiative. This first Holy Cross chapel was real in 1972, following the project by the architect Domingo Arteaga. But it was not until 1984 that the chapel was completely built (Fig. 4) and gathered several liturgical objects, whether donated, recovered or acquired.

## Conclusion

The three cases explained in this paper show how the building of dams and reservoirs is directly linked to a traumatic destruction but also to the creation of new heritage elements, since the act of flooding several villages had the building of workers' villages and new settlements as a consequence.

During Francoism, religion was one of the most important components of Spanish society, thus the building of new parish churches in new villages was a *conditio sine quano* that



today shows the evolution of Spanish religious architecture at different moments of the dictatorship. However, in some cases, the former inhabitants of flooded villages, who became aware of the material and also identity loss they suffered, also decided to build a religious building as a uniting memorial to gather around and remember the history of their destroyed homes.

This research has been possible due to the 'Severo Ochoa' Fellowship Programme for research and teaching training funded by the Principality of Asturias.

### Bibliography

- BARTOLOMÉ RODRÍGUEZ, I. (2011). *¿Fue el sector eléctrico un gran beneficiario de la política hidráulica anterior a la guerra civil? (1911-1936)*, in «HISPANIA. Revista Española de Historia», n. 239, pp. 789-818.
- BERGA CASAFONT, L. (2003). *Presas y embalses en la España del S.XX*, in «Revista de Obras Públicas», n. 3438, pp. 37-40.
- BLANCO, M. (1982). *España una*, in *Arquitectura en Regiones Devastadas*, Madrid, MOPU, pp. 18-40.
- CAYÓN GARCÍA, F. (2002). *Hidroeléctrica española: un análisis de sus primeros años de actividad (1907-1936)*, in «Revista de Historia económica», n. 2, pp. 301-334.
- CEBRIÁN HERREROS, M. (1994). *Cine documental e informativo de empresa. 50 años de producción de F. López Heptener en Iberduero y NO-DO*, Madrid, Síntesis.
- DÍAZ MORLÁN, P. (1998). *El proceso de creación de Saltos del Duero (1917-1935)*, in «Revista de Historia industrial», n. 13, pp. 181-198.
- ESPEJO MARÍN, C., GARCÍA MARÍN, R. (2010). *Agua y energía. Producción hidroeléctrica en España*, in «Revista de Historia económica», n. 51, pp. 107-129.
- FLORES, C. (1982). *La obra de Regiones Devastadas en el contexto de la arquitectura española contemporánea*, in *Arquitectura en Regiones Devastadas*, Madrid, MOPU, pp. 51-59.
- GARCÍA HERRERO, J. (2015). *La arquitectura religiosa de Luis Cubillo de Arteaga (1954-1974)*, Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura.
- GONZÁLEZ-MARTÍN, J.A., PINTADO-CÁCERES, C., FIDALGO-HIJANO, C. (2015). *Fuentes documentales gráficas para el estudio de los pretéritos paisajes fluviales; los proyectos españoles de presas y embalses*, in «Agua y territorio», n. 5, pp. 68-84.
- MATEU GONZÁLEZ, J.J. (2002). *Política Hidráulica e intervención estatal en España (1880-1936): una visión interdisciplinar*, in «Estudios agrosociales y pesqueros», n. 197, pp. 35-61.
- MOLINA SÁNCHEZ, J. (2015). *Patrimonio industrial hidráulico. Paisaje, arquitectura y construcción en las presas y centrales hidroeléctricas españolas del siglo XX*, Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura.
- PUEYO, J. (2008). *Las relaciones entre las empresas y el Estado franquista*, in *Jornadas de historia de la electricidad*, Barcelona, Universitat de Barcelona.

### Archival sources

- Madrid. Spanish National Film Archive, *NO-DO/ Iberduero: La presa y el embalse*.
- Madrid. Spanish National Film Archive, *Revista Imágenes: 25 años de paz: industria*.
- Madrid. Spanish National Film Archive, *NO-DO*, NOT N 219A.
- Madrid. Spanish National Film Archive, *NO-DO*, NOT N 1456A.
- Madrid. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Cubillo de Arteaga, Luis, *Planos del proyecto de parroquia para Pubblica de Campeán 1955*, LCA\_P507.

### Websites

- <http://argusinovive.es/> (April 2020)
- <https://www.youtube.com/watch?v=2mKKzxeMPag> (May 2020)
- <https://zamoraneews.com/magazinezamora/reportajes-zamora/item/26171-la-publica-memoria-sumergida> (May 2020)
- [https://www.abc.es/espana/abci-argusino-vive-anos-despues-5329100312001-20170219012005\\_video.html](https://www.abc.es/espana/abci-argusino-vive-anos-despues-5329100312001-20170219012005_video.html) (May 2020)
- <https://www.laopiniondezamora.es/comarcas/2017/05/05/memoria-viva-argusino/1003318.html> (May 2020)



*Irpinia: terremoti e ricostruzione dei centri storici in età moderna e contemporanea*  
*Irpinia: earthquakes and reconstruction of historical centres in modern and contemporary age*

**DANIELA STROFFOLINO**

CNR - Istituto di Scienze dell'Alimentazione

**Abstract**

*A quarant'anni dal disastroso evento sismico del novembre 1980, l'Irpinia può tirare le somme rispetto alla ricostruzione, ma soprattutto alle politiche messe in atto all'indomani del terremoto. La sessione offre lo spunto per indagare attraverso il confronto fra le fonti e l'analisi diretta del costruito quelle che sono state le trasformazioni urbane, ma soprattutto le ricostruzioni intorno ai punti focali del tessuto urbano di questi piccoli borghi, quali le chiese o i castelli che in questa provincia sono numerosissimi. Il terremoto del 1980 è solo l'ultimo di una lunga serie, che nei secoli si sono succeduti e di cui abbiamo notizia a partire da quello del 1456.*

*Forty years after the disastrous seismic event of November 1980, Irpinia can add up to the reconstruction, but above all to the policies implemented in the aftermath of the earthquake. The session offers the opportunity to investigate through the comparison between the sources and the direct analysis of the built what urban transformations have been, but above all the reconstructions around the focal points of the urban fabric of these small villages, such as the churches or castles that in this province they are very numerous. The 1980 earthquake is only the last of a long series of earthquakes that have occurred over the centuries and we have news from that of 1456.*

**Keywords**

Irpinia, terremoti, ricostruzione.

*Irpinia, earthquake, reconstruction.*

**Introduzione**

Irpinia terra di mezzo, terra di terremoti e ricostruzioni, terra di piccoli paesi spopolati, feriti. Paesi a cui, gli interventi edilizi e urbanistici seguiti all'ultimo terribile terremoto, quello del 1980, hanno tolto identità, determinando un'insanabile frattura con la popolazione. Il fenomeno, più evidente nei casi di totale delocalizzazione dell'abitato, è la negazione del nuovo e la volontà di recuperare il vecchio, inteso – oggi più che mai – come possibile fonte di guadagno in un auspicato, propagandato, quanto improbabile sviluppo del turismo. È il caso di Bisaccia per la quale, già in seguito al terremoto del 1930, si stabilì un parziale trasferimento dell'abitato, più che altro per l'instabilità geologica del sito del vecchio paese, che si concretizzò, all'epoca, nell'unico atto di redazione di un nuovo piano regolatore con un impianto a scacchiera ad 1,5 chilometri di distanza e l'edificazione di un solo lotto prospiciente la piazza centrale. Se si analizza la planimetria catastale degli anni Trenta e la Carta d'Italia del 1955 dell'Istituto Geografico militare, risulta evidente la presenza di un impianto a scacchiera, lì dove sorgerà la cittadina post terremoto dell'Ottanta. Questa stessa planimetria mostra, però, che i lotti sono solo parzialmente costruiti e tali rimarranno fino al disastroso evento del 23 novembre. In

seguito a questo, infatti, si decise di costruire la Nuova Bisaccia nell'area già individuata dopo il terremoto del 1930 [Stroffolino 2018, 539-246].

### **1. Il caso Bisaccia**

La progettazione del piano regolatore fu affidata all'architetto Aldo Loris Rossi, originario del luogo e all'epoca docente di progettazione alla Facoltà di Architettura di Napoli. Rossi aggancia la preesistente area a scacchiera regolare ad un nuovo impianto che, coerentemente con il linguaggio architettonico dell'autore «ha una forma dinamica, aperta, incentrata su piazze ed edifici pubblici dislocati in nodi strategici della struttura urbana» [Belfiore 2005, 286-287]. L'impianto è prevalentemente radiocentrico: dalla grande chiesa a pianta centrale si irradiano come onde le lunghe stecche ad arco dell'edilizia abitativa, mentre l'elemento della pianta circolare è reiterato in altri edifici con funzione pubblica. La realizzazione finale del progetto ha lasciato molti dubbi, innanzitutto perché a quarant'anni dal sisma i lavori sono ancora da ultimare. In questo ultimo anno ad esempio un'area, rimasta allo stato di cantiere, è stata affidata all'Istituto Autonomo Case Popolari di Avellino, per essere abbattuta e riedificata. La cittadina risulta in realtà sovradimensionata, ma soprattutto asettica, priva di una qualsiasi attrattiva, criticata dagli abitanti che con difficoltà e mal animo hanno accettato di trasferirsi in questo luogo, oggetto di continui interventi per migliorarne la vivibilità. L'unica conseguenza positiva della Nuova Bisaccia è che ha spinto i privati, ma soprattutto l'amministrazione a darsi da fare per recuperare e far rinascere il vecchio borgo, mai del tutto abbandonato.

Dopo una campagna elettorale molto dura che ha visto Arminio contro Arminio, il poeta/paesologo Franco contro il politico Marcello, le elezioni del 26 maggio 2019 hanno decretato la vittoria di Marcello Arminio. Il sindaco – spinto anche dalla competizione con il concorrente che aveva promesso una rinascita economica del paese grazie ad iniziative culturali a livello internazionale – è partito in quarta con la pubblicazione già in settembre di un bando per l'acquisto ad 1 euro di case di proprietà del comune con l'obbligo di ristrutturare, in modo da ottenere la riqualificazione del centro storico parzialmente in stato di abbandono proprio dal 1980. Il lockdown di questi mesi ha bloccato un meccanismo che aveva visto l'interesse di americani e inglesi, quest'ultimi già presenti sul nostro territorio, nel centro storico di Calabri, altro famoso comune dell'Irpinia noto per i danni causati dai fenomeni franosi messi in atto dal sisma. Il caso Bisaccia evidenzia il ruolo fondamentale dell'identità e del legame che s'instaura fra i luoghi e i suoi abitanti, un legame che è esso stesso palinsesto, si stratifica e intensifica con il passare delle generazioni e diventa storia di un popolo, così come il tessuto urbano. I bisaccesi, anche quelli delle nuove generazioni, quelli nati e cresciuti nella nuova Bisaccia, vogliono rimpadronirsi del vecchio borgo, con le sue basse case, arroccato intorno al bellissimo castello Ducale. Percorrendo queste stradine si scorgono portali preziosi dalla bella manifattura, palazzi signorili abbandonati, segni di un passato importante che non può essere dimenticato. Il borgo è stato più volte parzialmente distrutto dai terremoti e ricostruito su sé stesso: il castello, la cattedrale ne sono una chiara ed evidente testimonianza. Il castello fondato nella seconda metà del secolo VIII, nasconde – in una veste ormai molto diversa da quella iniziale – strutture longobarde e sveve (fu dimora anche di Federico II), angioino-aragonesi. Nel corso del XVI secolo fu ampliato e modificato acquisendo un aspetto di dimora signorile più che di fortezza. A partire dal 1592 divenne proprietà della famiglia Pignatelli che lo ricostruì in seguito ai crolli del terremoto del 1694 e lo abitò fino alla fine del Settecento. I terremoti del 1851, 1910, 1930, 1980 lo danneggiarono ulteriormente, determinando la necessità di nuovi, sostanziali restauri [Castelli 2017, 150-152].

La cattedrale di Bisaccia fu eretta durante la dominazione normanna in un'area a nord del castello. Distrutta una prima volta dal terremoto del 1456 venne ricostruita nel 1515. I nuovi crolli seguiti ai terremoti del 1694 e del 1732 portarono alla decisione di spostare la chiesa in un luogo meno esposto ai movimenti franosi del terreno, a sud del castello, lungo la via Romulea, asse principale del paese. La concattedrale terminò nel 1747 ad opera di Petrus de Pagano che ricompose in facciata il portale cinquecentesco, impreziosito da bassorilievi a loro volta recuperati da fogge precedenti. Nei terremoti che si susseguirono fra la fine del XIX e il XX secolo, questo edificio, insieme al castello, rimasero i perni della ricostruzione per il centro storico, mentre a nord e a sud ci furono crolli e rimodulazioni del tessuto urbano. Nella 'Pianta topografica della comune di Bisaccia' conservata nell'archivio comunale, appare in primo piano, anzi avanzato rispetto a tutto il costruito, il disegno estremamente dettagliato della facciata della cattedrale; a sinistra in successione vengono indicati con lettere che riportano ad una breve legenda, oltre il castello con la torre diroccata nella parte terminale, la casa comunale (Decurionato) con l'alta torretta caratterizzata dall'orologio e dalla cupola in ferro battuto – unico elemento superstite dell'antica cattedrale – e «il Convento dei soppressi Conventuali patronato del Comune», indizio importante per ipotizzare una data di realizzazione del disegno successiva al 1806. Sicuramente precedente di qualche anno è la vedutina 'Città di Bisaccia' in cui la nuova cattedrale viene indicata come limite estremo del borgo sul versante meridionale. La legenda riporta anche la posizione della vecchia cattedrale specificando che essa è «interamente diruta, esistente il solo campanile», e, a chiusura del disegno sul versante settentrionale, il convento di S. Antonio.

La costruzione della concattedrale segna la direttrice della nuova espansione del centro abitato verso sud, lungo la via Romulea, spina dorsale dell'intero paese. A poca distanza dalla piazza Duomo fu infatti realizzato a partire dal 1881, il Municipio. Sulla Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia del 3 gennaio 1881 viene riportato l'avviso d'asta per «l'appalto delle opere e lavori necessari alla costruzione di un edificio ad uso delle scuole elementari e per l'ufficio della municipalità, giusta progetti, le piante e le stime fatte dall'ingegner signor Angelo Scippa al 22 gennaio 1880». L'edificio, come mostrano cartoline e foto storiche, aveva un piano rialzato e un ingresso a fornice a cui si accedeva tramite scala e ballatoio, sormontato al primo piano da tre balconcini. Distrutto dal terremoto del 1930, fu costruito nuovamente con funzione esclusivamente di Municipio, mentre alle sue spalle sorse il grande edificio scolastico inaugurato solo nel 1960. Lungo questa stessa direttrice – al limite meridionale del borgo a ridosso del grande rettangolo del cimitero – furono edificate le casette asismiche degli anni '30, contemporaneamente al nuovo piano urbanistico. Una splendida vista a volo d'uccello mostra il paese nella sua interezza così come doveva apparire intorno agli anni '60: in primo piano la terrazza che tutt'ora si apre dinanzi la chiesa di sant'Antonio di Padova, poggiata sulla roccia terrazzata a formare cerchi concentrici. Anche il costruito segue perfettamente le curve di livello, adattandosi ad esse senza forzature, diventando un tutt'uno con il paesaggio. La totale simbiosi ne ha inevitabilmente decretato anche la fine, sopraggiunta a causa della frana messa in atto dal terremoto del 23 novembre 1980. Le demolizioni seguite sono state significative e hanno cancellato interi brani del tessuto urbano. Il confronto fra la suddetta veduta e una qualsiasi vista satellitare attuale, mette in evidenza i vuoti edilizi in alcune aree perimetrali. Il più grande è quello compreso fra via Campanile Vecchio e via Convento, dove oggi al posto delle vecchie case sorge un giardino pubblico. In questi luoghi disastriati il legame con il passato è affidato ai nomi delle strade, che hanno il compito di ricordare la storia urbana del paese. Proseguendo lungo via Ponticello la cortina delle case abbattute è stata sostituita da tratti di muri commemorativi con finestre e porte aperte sul nulla. Altra area fortemente



modificata è quella a nord-est del castello, fra via dei Fiori, via Garibaldi, via Valle e Largo Valle, dove è stato realizzato un anfiteatro. Sulle pagine facebook dedicate alla memoria di Bisaccia si inseguono fotografie, dipinti, commenti che ricordano tutte quelle aree urbane che dopo il terremoto del 1980, hanno perso per sempre la loro identità. Molti cercano di ritrovare, in questi vuoti urbani la casa dei nonni o la propria, o quella di persone conosciute: poter legare i luoghi alle persone è importante e proprio questo è oggi il vuoto più grande dei nostri paesi, quello delle persone, degli abitanti che non ci sono più, che per mancanza di lavoro, di prospettive hanno abbandonato i luoghi dove sono nati. Ma questa è una storia che non dovrebbe sorprenderci, che si ripete irrefrenabilmente dall'inizio del secolo scorso. In un documentario della Rai risalente agli anni '60 si mostra una Bisaccia povera, priva di risorse – a partire dall'agricoltura assolutamente insufficiente a dare benessere alla popolazione – in cui i giovani intervistati si dichiarano privi di aspettative per il futuro e l'emigrazione verso i paesi più industrializzati – specie la Germania e la Svizzera – è altissima. Ancora oggi, dopo il fallito tentativo post terremoto di sviluppare il settore industriale, l'agricoltura – alla quale si è aggiunto negli ultimi venti anni il tanto contestato eolico – è l'unica risorsa sul territorio. La sostanziale differenza fra oggi e gli anni '60 è che all'epoca sussisteva un forte desiderio di tornare al paese d'origine nel quale – quasi sempre – si era lasciata la famiglia, per cui se ne contribuiva al miglioramento e allo sviluppo: nel documentario si ricorda, per esempio, che l'edificio scolastico era stato costruito con l'aiuto finanziario degli emigranti. Questo oggi manca totalmente, anzi gli edifici abbandonati sono spesso proprio gli edifici di proprietà delle famiglie più in vista (vd. palazzo Capaldo) che hanno tagliato completamente i ponti con questi luoghi e non hanno alcun interesse a recuperare i loro beni, non tenendo in alcun conto il danno che ciò comporta alla comunità. La storia di Bisaccia è la storia di tanti altri paesi irpini, qui forse il fenomeno si mostra nella sua forma più esasperata. La costruzione del nuovo paese si ottenne grazie ad un sindaco potente (Salverino de Vito, ministro per gli interventi straordinari nel Mezzogiorno dal 1983 al 1987) – come ricorda Franco Arminio nella recente trasmissione *'Che ci faccio qui'* – che riuscì a portare a termine il progetto pensato in epoca fascista di spostare l'abitato, determinando un eclatante sovradimensionamento edilizio.

## **2. Tipologie d'intervento sugli edifici ecclesiastici dopo il terremoto del 1980**

Questo nostro viaggio in Irpinia, fra i paesi terremotati, alla ricerca delle tracce storiche nascoste nel tessuto urbano - non del tutto cancellate da una, troppo spesso, brutta ricostruzione resa legale dalla legge 219/81 - può continuare prendendo spunto da un approfondito studio di analisi, presentato in più occasioni dall'architetto Angelo Verderosa, colui che definisco 'l'anima architettonica' della nostra provincia. Salito alla ribalta per il recupero di una parte del piccolo borgo di Cairano, presentato alla Biennale di Architettura di Venezia del 2018, come 'Borgo Biologico', ha al suo attivo restauri e ricostruzioni di diverse chiese disastrose della provincia di Avellino e una conoscenza approfondita del territorio. L'architetto individua cinque tipologie d'intervento per i lavori eseguiti sugli edifici ecclesiastici nel post terremoto nell'ambito della Diocesi di Sant'Angelo dei Lombardi-Conza-Nusco-Bisaccia:

1. Conservazione integrale dei ruderi senza ripristino di volumi e funzioni
- 2.a Distruzione o cancellazione dei ruderi e costruzione di un edificio moderno in sito
- 2.b Distruzione o cancellazione dei ruderi e costruzione di un edificio ad uso civile in sito
3. Costruzione di un edificio moderno lontano dal sito di origine
4. Inglobamento dei ruderi superstiti in un nuovo edificio
5. Restauro sulla scorta delle tracce e delle testimonianze documentali

Per quanto concerne il nostro tema di ricerca queste tipologie possono aiutare a capire i luoghi in cui le emergenze architettoniche – anche quelle completamente abbattute e ricostruite in stile moderno – sono servite da riferimento per la ricostruzione del tessuto urbano. Delle tantissime chiese ricostruite in Irpinia solo la cattedrale di Sant'Angelo dei Lombardi e l'Abbazia del Goleto hanno, in realtà, avuto un restauro che ha visto l'utilizzazione dei materiali originari (pietra, legno, mattoni) e con tecniche antiche. Questo tipo di restauro messo a punto da Antonino Giuffrè per la cattedrale di Sant'Angelo nel 1986, è stato poi riutilizzato da Angelo Verderosa per il Goleto, ma anche per il borgo di Cairano, per il quale l'architetto ha realizzato un interessantissimo video in cui mostra la metodologia di ricostruzione [Verderosa 1994].

### 3. Villanova del Battista e la ricostruzione dopo il terremoto del 1930

Volendo andare oltre i casi più conosciuti, mi sembra interessante fare riferimento alla ricostruzione di un piccolo paese – Villanova del Battista – in gran parte distrutto dal terremoto del 1930. Scrive Gino Chierici nel suo volume *I monumenti dell'Alta Irpinia ed il terremoto del 1930*: «Dove forse il disastro appare più grave è a Villanova del Battista, spaventoso ammasso di macerie sulle quali si alzano come trasognate, le poche case rimaste in piedi dopo il flagello» [Chierici 1932, 20]. Le due chiese del paese – entrambe crollate – ebbero destino diverso: la più antica costruita nel nucleo originario dell'abitato, affianco al palazzo dei marchesi proprietari del feudo, crollò insieme al bel campanile e non venne più ricostruita [Silano 2006, 38-39], l'altra – ricostruita – divenne, di fatto, il punto nodale da cui sviluppare la ricostruzione. A partire da questo momento la parte alta del paese, caratterizzata dalla presenza di palazzi nobiliari, perde la sua funzione di centro, pur preservando la sua storicità e bellezza. Il palazzo marchesale, abbattuto e ricostruito con dimensioni più contenute, fu venduto dall'ultima discendente. Al posto della chiesa si realizza un serbatoio idrico, trasformato nel 2009 in un museo – il MUMUT (Museo ultimediato della transumanza) – che con le sue linee pulite e le grandi finestre si pone come filtro trasparente fra la piazza e uno splendido paesaggio. Proprio nell'idea di sottolineare la precedente funzione, il progettista del museo ha conservato gli antichi serbatoi, divenute sale per proiezioni multimediali, e reso visibile attraverso una pavimentazione trasparente il sistema di tubazioni e valvole.

La ricostruita chiesa di Santa Maria Assunta con la sua piazza, oltre ad essere collegata al paese vecchio dalla strada e dalla scalinata chiamata via Ponte – ad evidenziare la sua funzione di collegamento diretto fra il palazzo marchesale e la chiesa – è il luogo in cui convogliano le due direttrici con direzione nord-sud, dove furono individuate le aree per l'edificazione delle casette asismiche. A nord - a quasi un chilometro di distanza dalla piazza – le casette occupano un lotto triangolare che vede come elemento di testa la casa dell'ECA (Ente Comunale Assistenza). L'edificio, tutt'ora esistente – sottoposto a svariate ristrutturazioni e cambi di destinazione – ha perso l'aspetto originario conservandolo solo nella torretta che si erge al centro del lungo rettangolo. Anche le abitazioni sono ancora tutte presenti e in parte abitate e perfettamente conservate.

A sud le casette asismiche furono dislocate in un'area molto più vicina alla chiesa, ma di queste non ne rimane traccia in quanto, con un progetto di riqualificazione del 2010, furono abbattute e sostituite con nuove abitazioni.

## Conclusioni

I disastrosi terremoti che nei secoli hanno colpito questa terra, hanno spesso cancellato in pochi secondi la storia di questi paesi, costringendo gli abitanti a riscriverla, a ricominciare da zero. I luoghi cambiano volto ed è facile dimenticare, specie per le nuove generazioni, a cui mancano i ricordi. I territori ad alta intensità sismica sono inevitabilmente votati alla stratificazione, al palinsesto, ma questo avviene non con un processo naturale indotto dal passare del tempo, ma attraverso una violenta e inaspettata frattura che toglie e cancella questi luoghi alla cura, all'amore, ai ricordi di chi li vive.

Il palinsesto per essere riconosciuto ha bisogno di fonti documentarie, purtroppo per molti di questi paesi le uniche fonti sono i ricordi degli abitanti e qualche vecchia fotografia, di chi ha avuto la sensibilità di custodirla. Quasi nessun comune in Irpinia ha un archivio in cui conservare documenti del proprio passato urbano, perché non esistono documenti, vittime inerti della distruzione. Per questo è importante studiare soprattutto quei paesi più piccoli, meno noti, oggi apparentemente privi di una qualsiasi emergenza architettonica. In essi – è il caso di Villanova del Battista – può capitare che una chiesa – visibilmente imponente nell'Ottocento – si sia trasformata, dopo due terremoti con altrettante ricostruzioni, in un edificio oggettivamente 'brutto', ma probabilmente meglio costruito dei precedenti e pertanto più duraturo, edificio che sicuramente non sarà oggetto di visite turistiche. Al contrario il paese nel suo insieme, con la collina di San Nicola, individuato come nucleo storico, con i suoi pregevoli palazzi, il MUMUT – interessante edificio di architettura contemporanea – il quartiere fascista delle casette asismiche e dell'ECA, l'antico tracciato del Regio tratturo Candela-Pescasseroli, l'incantevole paesaggio ricco di boschi e acqua, possano diventare importanti risorse.

## Bibliografia

- BELFIORE, P. (2005). *La ricostruzione incompiuta: i casi Bisaccia e Teora*, in *Rischio sismico, paesaggio, architettura: l'Irpinia, contributi per un progetto*, a cura di D. Mazzoleni, M. Sepe, Napoli, Legma, pp. 286-287.
- Castelli Medievali in Irpinia (2017), a cura di G. Coppola, G. Muollo, Napoli, artstudiopaparo. CHIERICI, G. (1932). *I monumenti dell'Alta Irpinia ed il terremoto del 1930*, Avellino, Pergola.
- SILANO, P.E. (2006). *Tra storia, lingua e folclore di Villanova del Battista*, Grottaminarda (AV), Delta3.
- STROFFOLINO, D. (2018). *Dalle "casette asismiche" ai container. Storie di terremoti in Irpinia nel XX secolo*, in *La città altra, Storia e immagine della diversità urbana: luoghi e paesaggi dei privilegi e del benessere, dell'isolamento, del disagio, della multiculturalità*, a cura di F. Capano, M.I. Pascariello, M. Visone, Napoli, fedOA Press, pp.539-546.
- VERDEROSA, A. (1994). *Restauro e ricostruzione della Chiesa Madre di Cairano*, Calitri, Edizioni Pannisco.

## Fonti archivistiche

- Napoli Archivio di Stato, *Ministero degli affari ecclesiastici*, pandette 170,173.
- Napoli Archivio di Stato, *Segreteria di Stato degli affari ecclesiastici*, registro 430, f. 204 r.
- Napoli Archivio di Stato, *Segreteria di Stato degli affari ecclesiastici*, registro 532, f. 128.
- Napoli Archivio di Stato, *Pignatelli di Bisaccia*, loc. 167.

## Sitografia

- [www.facebook.com/groups/alessandrosolazzo](https://www.facebook.com/groups/alessandrosolazzo)
- [www.facebook.com/gerardo.rinaldo.9](https://www.facebook.com/gerardo.rinaldo.9)
- [www.facebook.com/francoarminio/](https://www.facebook.com/francoarminio/)
- [www.teche.rai.it/canale/rai-teche/](http://www.teche.rai.it/canale/rai-teche/)
- [www.raipaly.it/video/2020/06/Che-ci-faccio-qui---Da-casa-tua-a-casa-mia-Capitolo-1](http://www.raipaly.it/video/2020/06/Che-ci-faccio-qui---Da-casa-tua-a-casa-mia-Capitolo-1)
- [www.irpinia.info/sito/towns/bisaccia/storia.htm](http://www.irpinia.info/sito/towns/bisaccia/storia.htm)
- [www.irpinia.info/sito/towns/bisaccia/storia.htm](http://www.irpinia.info/sito/towns/bisaccia/storia.htm)
- [www.irpinia.info/sito/towns/villanovabattista/villanovabattista.htm](http://www.irpinia.info/sito/towns/villanovabattista/villanovabattista.htm)
- [issuu.com/verderosastudio/docs/2016\\_09\\_30\\_lumsa\\_\\_arch\\_angelo\\_verd](https://issuu.com/verderosastudio/docs/2016_09_30_lumsa__arch_angelo_verd)
- [books.google.it](https://books.google.it) (Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia, 1881)

## ***Le chiese nelle dinamiche di ricostruzione post-sismica: dalla memoria culturale alla memoria della catastrofe***

*The churches into post-seismic reconstruction processes: from cultural memory to the memory of the catastrophe*

**GIULIA DE LUCIA**  
Politecnico di Torino

### **Abstract**

*Gli eventi sismici avvenuti in Italia offrono un campionario esteso di strategie di ricostruzione, delocalizzazione e abbandono degli insediamenti colpiti. In questo contesto, le chiese rappresentano uno dei perni fondamentali attorno alla cui ricostruzione si avviano le strategie di ripresa della città e delle comunità. Il contributo proposto intende indagare il ruolo delle chiese all'interno delle dinamiche di ricostruzione post-sismiche, valutando in quale modo questi edifici non solo rappresentino elementi identitari di memoria religiosa, culturale e urbana, ma possano anche acquisire memoria delle tragiche circostanze che un terremoto comporta. A tal fine saranno trattati alcuni tra gli eventi sismici più rilevanti dell'ultimo secolo (Belice 1968, Friuli 1976, Irpinia 1980, L'Aquila 2009) selezionati in base alla possibilità di leggere ed evidenziare alcuni nodi storico-critici relativi al tema proposto.*

*Seismic events occurred in Italy, provide for a wide sample of reconstruction, delocalization and abandonment strategies of the damaged cities. In this context, churches and their reconstruction represent one of the fundamental steps in the strategies of recovery of settlements and communities. This contribute aims to investigate the role of the churches into the post-seismic reconstruction processes. It will be evaluated in which way these buildings can be considered elements of religious, cultural and urban memory, but also the memory of the tragic circumstances of earthquakes. To this aim, some of the most relevant Italian seismic events in the last century will be investigated (1968 Belice, 1976 Friuli, 1980 Irpinia, 2009). These cases are selected according to the opportunity to deepen some historical and critical issues on the topic.*

### **Keywords**

Chiese, ricostruzione post-sismica, memoria.  
*Churches, post-seismic reconstruction, memory.*

### **Introduzione**

Parlare di terremoti e di ricostruzioni post-sismiche – o non ricostruzioni, abbandoni, delocalizzazioni – in Italia significa considerare un gran numero di terremoti e la quasi totalità del territorio nazionale [Guidoboni 2017; *Catalogo* 1997]. Le conseguenze dei disastri sismici gravano sulla sfera sociale, economica e produttiva delle popolazioni colpite [Guidoboni, Valensise 2011], ma influenzano largamente anche la sfera culturale, architettonica e insediativa di contesto. Una combinazione di fattori naturali, antropici e culturali determina la capacità delle comunità di reagire alle catastrofi. Lo studio delle dinamiche di ricostruzione e di ripresa post-sismica presuppone quindi uno spazio di ricerca interdisciplinare. Tuttavia, letture accademiche di tipo storico, condotte in maniera sistematica e sul lungo periodo,

stentano ancora ad affermarsi nella letteratura di riferimento – salvo alcune eccezioni [Guidoboni, Poirier 2019; Walter 2008] – a fronte di una letteratura tecnica ormai consolidata. La lettura del fenomeno, in una prospettiva strettamente storica, e che muova anche dallo studio dell'architettura, consente di intercettare il significato delle ricostruzioni che non solo hanno determinato il volto attuale delle realtà insediative italiane, ma che hanno profondamente condizionato il nostro modello sociale e culturale di percezione e convivenza con il rischio. In questa prospettiva, la ricerca storica può contribuire a rafforzare una memoria condivisa del pericolo, utile a mettere in pratica strategie di prevenzione, culturali prima che materiali.

Certo è che la vastità del tema limita la costruzione di visioni di sintesi; perciò questo contributo si propone di affrontare la ricerca concentrando l'attenzione su un tipo di edificio-chiave, ossia la chiesa. Le oltre 65 mila chiese italiane (Censimento delle Chiese delle Diocesi Italiane del 2020), se da un lato risultano particolarmente vulnerabili alle azioni sismiche per loro stessa natura tipologico-architettonica [Doglioni, Moretti, Petrini 1994], dall'altro, in questi edifici si stratificano valori non solamente legati alle esperienze di fede, ma anche di tipo sociale, memoriale o identitario [Longhi 2019]. Per questo motivo, gli edifici religiosi possono avere un ruolo nell'orientare le strategie di ricostruzione post-sismica, facendosi elementi identitari, non solo della memoria religiosa culturale e urbana, ma anche delle tragiche circostanze che l'evento sismico comporta. Tale ruolo è sottolineato in alcune norme emanate a seguito dei più recenti eventi sismici (O.P.C.M., 5 maggio 2017, n. 23; O.P.C.M., 21 giugno 2017, n. 32), secondo cui la rapida ricostruzione e riapertura delle chiese, al fine di riprendere e garantire il normale esercizio di culto, è considerata un elemento in grado di agevolare l'avvio degli interventi di ricostruzione e che contribuisce al consolidamento dell'aggregato sociale e del tessuto della comunità. L'analisi critica di queste dinamiche all'interno dei processi di ricostruzione consente quindi di tenere assieme letture di tipo architettonico, sociale e culturale, che possono contribuire a un dibattito scientifico più ampio e alla costruzione di visioni sistematiche del vasto argomento di ricerca trattato.

Il contributo si concentrerà quindi sull'analisi di alcuni interventi post-sismici operati sulle chiese coinvolte in alcuni dei più rilevanti terremoti avvenuti a partire dalla seconda metà del secolo scorso. Prima di procedere, è necessaria una premessa metodologica che giustifichi la selezione cronologica e dei casi trattati: come già detto, in mancanza di studi sistematici sul tema, la ricerca si è concentrata sui casi che presentano una letteratura consolidata che consente già una elaborazione critica dei fenomeni (Belice 1968, Friuli 1976, Irpinia 1980 e L'Aquila 2009). Le controverse vicende politiche e sociali legate ad altri eventi, la mancanza di fonti specifiche o il fatto che alcuni terremoti siano ancora troppo recenti per un'analisi complessiva e comparativa (Emilia 2012 e Centro Italia 2016) limitano la trattazione ai casi citati. Questa si pone principalmente come uno studio preliminare volto a sottolineare i principali nodi critici, da approfondire in ricerche future, e le complessità dell'approccio causate dalla mancanza di una letteratura sistematica e aggiornata di riferimento.

## **1. Terremoto nella Valle del Belice (1968)**

Il primo forte terremoto considerato è quello che colpì la Valle del Belice nel 1968, e che causò alcune centinaia di morti, più di 100 mila sfollati e l'intera distruzione di alcuni insediamenti [Guidoboni, Valensise 2011, 287-301]. Le politiche di ricostruzione dei paesi colpiti, complesse e tardive, adottarono scelte impopolari con la totale delocalizzazione e ricostruzione dei paesi maggiormente danneggiati (Gibellina, Montevago, Poggioreale e Salaparuta) con il D. Lsg. n. 241 del 18 marzo 1968, incontrando notevoli ostacoli di natura



sociale e politica. La ricostruzione delocalizzata di questi insediamenti, in precedenza a forte vocazione agricola e tradizione rurale, scosse l'opinione pubblica per le scelte progettuali sensibilmente indifferenti e anacronistiche rispetto alla natura sociale, architettonica e insediativa del territorio [Sessa 2012, 85-102]. La rilevante opera di rifondazione urbana risultò ancorata a logiche di zonizzazione e funzionalismo, all'epoca già naufragate, che ipotizzavano una rinascita industriale dell'area, mai di fatto avvenuta, con piani urbanistici completamente avulsi dal contesto. A questo limite non si sottrassero nemmeno le proposte di edilizia abitativa e di quella destinata al pubblico servizio, affidate a stimati studi professionali di ambito regionale e nazionale [Nobile, Sutura 2012].

Particolari riverberazioni si evidenziano nell'architettura ecclesiastica, in cui i progetti furono votati a un esasperato individualismo architettonico, con estremi ritardi nelle fasi di cantiere e conseguente lievitazione dei costi, ripensamento dei progetti, e bassa qualità della costruzione. Tra i casi più rappresentativi si vogliono citare: la chiesa di Gesù e Maria a Gibellina Nuova di Nanda Vigo, la chiesa madre di Montevago di Vito Messina e Giò Pomodoro, la chiesa e il complesso parrocchiale di Salaparuta dell'arch. Averna, e la chiesa madre di Santa Ninfa, progettata da Paolo Di Stefano [Censimento delle Chiese delle Diocesi Italiane]. Un caso rilevante è la Chiesa Madre a Menfi, progettata da Gregotti Associati International. Il progetto di ricostruzione ha previsto la nuova chiesa sul sedime del precedente edificio, di cui erano rimaste in piedi solo le cappelle laterali della navata, ma con una rotazione dell'edificio di 90 gradi rispetto alla navata antica: in questo modo la sequenza delle cappelle laterali è stata assunta come fondale. In questo caso, la rovina del terremoto è stata assunta come matrice memoriale per la nuova costruzione che si configura come un'architettura geometricamente nitida, che lascia trapelare gli echi del passato come il portale lapideo superstite, inglobato nel nuovo involucro [Longhi 2008, 160-171]. Ma il caso più rilevante, e rappresentativo della stagione di ricostruzioni ecclesiastiche del Belice, rimane ovviamente la Chiesa Madre di Gibellina Nuova, su progetto di Ludovico Quaroni. Costruita sul punto più alto della città, la grande sfera doveva risplendere e richiamare a sé i cittadini, incidendo fortemente sul paesaggio e affermandosi come un segno inequivocabile e riconoscibile a più distanze. Il progetto era stato elaborato per il concorso di nuove chiese a Roma [*Chiese nuove* 1968], in cui venne premiato con menzione speciale per l'audacia compositiva ma non risultò vincitore e venne quindi riproposto a Gibellina. Tralasciando la parziale incompiutezza dell'opera e i problemi di costruzione che causarono il crollo della copertura nel 1994, la chiesa si configura, insieme alle altre architetture 'firmate' di Gibellina, come un inequivocabile opera d'arte per un vasto museo d'architettura a cielo aperto, che ha trasformato l'insediamento in un monumento alla memoria, non tanto dell'evento catastrofico, ma di principi progettuali emblematici della cultura architettonica dell'epoca.

La memoria del terremoto è affidata invece alle macerie dei vecchi insediamenti abbandonati, ancora visibili come cicatrici nel paesaggio, che sono visitabili come luoghi della memoria o resi opere d'arte come il cretto di Burri [Siragusa, Burri 2018].

## 2. Terremoto del Friuli (1976)

Il terremoto che colpì il Friuli nel 1976 è sicuramente quello che ha prodotto la maggior parte della letteratura relativa alla questione della ricostruzione post-sismica delle chiese. Questo si deve principalmente a due fattori: l'elevato numero degli edifici ecclesiastici coinvolti dal sisma (114 chiese distrutte, 234 chiese gravemente danneggiate e 484 con danni) [Piuksi 2013, 15-19], e il fatto che la popolazione colpita, già nella prima fase emergenziale, organizzò autonomamente comitati di tendopoli per affrontare il problema della ricostruzione

e prendere decisioni condivise sulle modalità da seguire, esprimendo un deciso desiderio di conferire priorità «prima alle fabbriche, poi le case e poi le chiese».

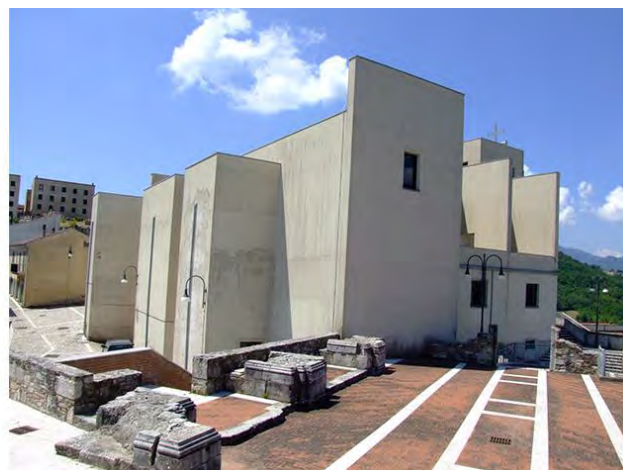
Nello specifico dei nostri interessi, l'«Assemblea dei Cristiani per la ricostruzione del Friuli» nel 1977 [Atti 1977], deliberava, in maniera informale, che le chiese venissero ricostruite in conformità con la tradizione architettonica locale, evitando eccessivi sperimentalismi molto in voga nei primi anni di attuazione delle riforme impostate dal Concilio [Chiese nuove 1968; Glesleri 1967, 42; Glesleri 1968, 37-39]. Il grande dibattito che si aprì vide già un primo esito nel convegno 'Cjase di Diu, cjase nestre', organizzato nella cattedrale di Udine solamente tre anni dopo l'evento sismico [Cjase di Diu 1979]. Tuttavia, le riflessioni maturate nel convegno non si concretizzarono in indirizzi ufficiali e le ricostruzioni delle chiese avvennero adottando soluzioni differenti e mettendo in atto un vero laboratorio a cielo aperto di progettazione di edifici di culto. Grazie alla letteratura ormai consolidata [Chiese 2013] è possibile operare un ragionamento di sintesi su queste ricostruzioni, evidenziando tre approcci principali [Della Longa 2013, 129-138] che segnano indirettamente tre modi diversi di elaborare la distruzione sismica.

Il primo è quello della ricostruzione 'com'era e dov'era'. I casi più significativi furono la chiesa di Santa Maria Assunta a Gemona, che vide un'importante opera di consolidamento strutturale al fine di mantenere – e congelare – lo scheletro strutturale di impianto medievale nella condizione deformata causata dal sisma. La struttura risulta quindi lievemente inclinata a memoria dello scuotimento funesto del suolo. E un altro caso rilevante è il Duomo di Venzona, le cui macerie vennero interamente raccolte, numerate e catalogate e la chiesa venne ricostruita, su progetto di Francesco Doglioni, con il massimo impiego dei precedenti materiali da costruzione, come se anche questi conservassero un valore simbolico della chiesa e della violenza distruttiva subita [Dalai Emiliani 2016, 95-104].

Un secondo approccio, secondo il quale vennero ricostruite la maggior parte delle chiese, è una ricostruzione ex-novo che rielabora le forme architettoniche tradizionali in continuità con il passato, prediligendo impianti basilicali con timpani, facciate a capanna e distribuzioni planimetriche simmetriche. Il dibattito critico evidenzia alcuni casi degni di nota tra cui la chiesa di Santa Teresa del Gesù Bambino, a Tarcento, progettata da Leonardo Miani [Della Longa 2013, 129-138].

Il terzo approccio include le chiese della sperimentazione, in cui si nota fortemente la ricerca di nuove soluzioni per lo spazio celebrativo, anche in accordo con i precetti della riforma liturgica da poco elaborati dal Concilio Vaticano II [Santi 2016]. Si evidenzia un frequente rimando alla forma simbolica della tenda, dell'abbraccio o dell'arca. Tra queste si menzionano la chiesa di San Pietro Apostolo a Buja, di Adelino Manzoni, del 1980: una chiesa fortemente voluta dalla comunità locale che ne finanziò la costruzione e che presenta un'aula centrale in cemento armato che riprende l'idea della tenda. Oppure la chiesa di San Pietro e Paolo, a Majano, degli architetti Accosano, Boranga, Pinellini e De Blasio. Questa manifesta una rilevante tensione verso l'alto con una marcata cuspide che termina in una croce. È evidente come queste chiese della sperimentazione sanciscano un taglio netto con le forme della tradizione, dichiarando probabilmente anche un desiderio di superamento dell'evento traumatico.

A prescindere dalle soluzioni formali adottate, quello che risulta importante focalizzare nel 'modello Friuli' [Londero 2015, 419-429; Guidoboni, Valensise 2011, 302-321] è il ruolo attivo delle comunità terremotate nelle scelte di ricostruzione. Questo modello si dimostrò sicuramente un caso felice di ricostruzione post-sismica dove l'attaccamento delle comunità ai propri luoghi di culto migliorò la risposta resiliente alla catastrofe.



1: Rovine della chiesa antica di Teora a sinistra; Giorgio Grassi. Chiesa Madre, Teora, 1981-83, a destra. (Andrea Longhi, 2011).

### 3. Terremoto dell'Irpinia (1980)

Il caso del terremoto in Irpinia è sicuramente una parentesi meno felice di ricostruzione. Il terremoto colpì un'area, che già aveva sofferto diversi eventi sismici [Iterar 2011], con quasi 3000 morti e più di 300 mila sfollati [Guidoboni, Valensise 2011, 333-358]. La ricostruzione ebbe tempi molto lunghi e comportò problemi economici e risentimento nell'opinione pubblica. Le politiche di ricostruzione videro la fondazione di nuovi insediamenti con il totale abbandono dei centri storici colpiti. Una sintesi organica dei dati è ancora complessa poiché la maggior parte del dibattito critico è incentrato sulle scelte delocalizzative degli insediamenti. Nell'ambito delle nostre ricerche si può isolare qualche caso specifico di soluzioni progettuali per insediamenti, e relativi edifici ecclesiastici, senza poter definire una sintesi definitiva.

Il comune di Bisaccia non fu particolarmente colpito dall'evento sismico, ma l'amministrazione comunale decise per la costruzione di un nuovo insediamento a due chilometri di distanza. La chiesa della Natività della Vergine Maria, nella città vecchia, più volte danneggiata da eventi sismici, fu restaurata con l'approccio *'com'era, dov'era'*. A Nuova Bisaccia, la chiesa del Sacro Cuore di Gesù Vita e Resurrezione Nostra fu progettata dall'arch. Aldo Loris Rossi, nativo di Bisaccia, destando perplessità per il suo formalismo inconsueto rispetto alla tradizione architettonica locale.

Il comune di Conza della Campania, insediamento rurale dalle origini di epoca romana, fu totalmente distrutto dal sisma. Si decise di lasciare le rovine come area archeologica in memoria dell'evento sismico e il paese fu ricostruito poco distante [Verderosa 2005, 33-35]. Anche la chiesa storica di Conza è lasciata come memoria del terribile evento, inserita nell'area archeologica. Nel nuovo insediamento fu costruita la chiesa di Santa Maria Assunta, dalla pianta circolare con una vistosa cupola in cemento armato.

Nel caso di Teora, le realtà pre e post sismiche convivono: la nuova chiesa madre, progettata da Giorgio Grassi, si trova sull'area della chiesa precedente, le cui macerie sono conservate come rovine e disegnano il sagrato del nuovo edificio di culto [Crespi, Dego 2004, 134-149].

Il comune di Lioni fu quasi interamente distrutto. La chiesa di San Rocco ebbe dei gravi danni, con il crollo del timpano della facciata e della copertura. La nuova chiesa

progettata da Giovanni Muzio fu costruita sul luogo della precedente chiesa. Il nuovo progetto esprime un forte rapporto con il territorio, con una grande cupola visibile da ogni punto della città, e con la chiesa antica, di cui ne riutilizza il colonnato e il portale [Verderosa 1984, 4; Irace, Muzio 1994]. Il caso dell'Irpinia sfugge a letture univoche poiché ancora troppo frammentarie sono le testimonianze delle dinamiche post-sismiche che hanno coinvolto il patrimonio ecclesiastico colpito. Future ricerche dovranno quindi mirare alla sistematizzazione dei dati: in questa prospettiva sicuramente il Censimento delle Chiese delle Diocesi Italiane può apportare un notevole contributo allo studio.

#### **4. Terremoto dell'Aquila (2009)**

La scossa più forte di questa ondata sismica colpì l'Abruzzo dopo più di un mese di scosse di avvertimento [Guidoboni, Valensise 2011, 387-408]. L'area presentava già un'importante storia sismica e la città dell'Aquila era già stata colpita in maniera severa da diversi eventi, come il forte terremoto del 1703 [Catalogo 1997]. Le vittime nel 2009 furono alcune centinaia, e più di 65 mila gli sfollati. La questione della ricostruzione dell'Aquila è tutt'ora molto controversa e la critica si è concentrata soprattutto sulla mancata comunicazione del rischio nella fase precedente al sisma [Bulsei, Mastropaolo 2011; Sangiovanni 2015, 449-467]. Questo terremoto ha colpito in maniera significativa un patrimonio ecclesiastico molto denso nel centro storico della città. Allo stato attuale, molte di queste chiese risultano ancora inagibili e oggetto di interventi di restauro, come la cattedrale dei Santi Massimo e Giorgio. Tuttavia è possibile esaminare alcune importanti chiese che sono state recentemente riaperte a seguito degli interventi di ricostruzione.

La chiesa di Santa Maria del Suffragio (chiamata '*delle Anime Sante*' perché costruita in memoria delle vittime dell'evento sismico del 1703) fu gravemente danneggiata, con il parziale crollo della cupola in muratura. Il complesso intervento strutturale per la ricostruzione della cupola ha permesso l'integrazione delle parti mancanti della calotta in muratura in continuità estetica con quella originale ma lasciando testimonianza della ferita architettonica causata dal sisma. Inoltre, nella chiesa è stata aggiunta una cappella in memoria delle 309 vittime del 2009. La chiesa, riaperta nel 2018, si conferma come un monumento a memoria delle vicende sismiche della città, dove il valore memoriale travalica quello religioso.

La basilica di San Bernardino, del XV secolo, aveva subito ingenti opere di decorazione barocca dopo il terremoto del 1703. Dichiarata inagibile dopo il sisma 2009, è stata riaperta nel 2015, dopo interventi di restauro conservativo. L'unica modifica è stata l'adeguamento liturgico, progettato da Michelangelo Ballan in totale dissonanza con il contesto barocco della chiesa.

La basilica di Santa Maria di Collemaggio fu pesantemente danneggiata dal sisma che causò il crollo della copertura del transetto e dell'area presbiteriale. La ricostruzione ha previsto la totale rimozione tutti gli interni barocchi della chiesa, riportandola a uno stato decorativo più vicino alla conformazione originaria: un radicale cambio della configurazione artistica della chiesa che si presenta con un nuovo – ma antico – volto alla comunità e alla città.

Come si può evincere, anche se non è ancora possibile vagliare tutti i casi della città, le chiese de L'Aquila sono intrinsecamente testimonianze materiali e immateriali non solo del sisma del 2009, ma della storia sismica della città stessa.







GIULIA DE LUCIA



2, pagina precedente, in alto: Chiesa di Santa Maria del Suffragio, L'Aquila (Giulia De Lucia, 2019).

3, pagina precedente, in basso: Chiesa di San Bernardino, L'Aquila (Giulia De Lucia, 2019).

4: La Basilica di Collemaggio, L'Aquila, dopo gli interventi post-sismici (Giulia De Lucia, 2019).

## Conclusioni

Questo contributo ha presentato alcuni casi studio che tentano, in via preliminare, di impostare un'analisi sistematica dei differenti approcci alle ricostruzioni post-sismiche delle città, muovendo dall'analisi delle chiese. Tuttavia, lo studio ha messo in luce le difficoltà riscontrate nel gestire una lettura organica del fenomeno, questo poiché la letteratura specifica e scientifica, soprattutto in merito ai più recenti eventi sismici, presenta alcune lacune. Quindi, la ricerca mira soprattutto a evidenziare i nodi critici, secondo i quali affrontare ricerche più approfondite che prendano in considerazione una maggiore casistica o una differente cronologia. Concludendo, alla luce di quanto esposto, è stato possibile dimostrare come le vicende di ricostruzione delle chiese siano connesse con le più ampie dinamiche di ricostruzione post-sismica, e che è nel coinvolgimento delle comunità nei processi di ricostruzione delle proprie chiese – e quindi del proprio patrimonio – che è possibile evidenziare i casi più felici di ripresa degli insediamenti stessi. In generale, un patrimonio che partecipato è già di per sé un patrimonio più resiliente.

## Bibliografia

*Atti dell'Assemblea dei cristiani per la ricostruzione del Friuli* (1977), a cura dell'Arcidiocesi di Udine, Udine, Arti Grafiche Friulane.

BULSEI, G., MASTROPAOLO, A. (2011). *Oltre il terremoto. L'Aquila tra miracoli e scandali*, Roma, Viella.

- Cjase di Diu, Cjase nestre. Problemi di arte sacra in Friuli dopo il terremoto* (1979). Atti del Convegno Ecclesiale (Udine, 22-24 giugno 1979), a cura dell'Arcidiocesi di Udine e Diocesi di Concordia-Pordenone.
- Chiese prima e dopo il terremoto. Cjase di Diu cjase nestre* (2013). Atti dei Convegni 2011, 2012, a cura di S. Piussi, G. Della Longa, Arcidiocesi di Udine.
- Catalogo dei forti terremoti in Italia dal 461 a.C. al 1990* (1997), a cura di E. Boschi, E. Guidoboni, G. Ferrari, G. Valensise, P. Gasperini, Bologna, ING-SGA.
- Chiese nuove in Roma. Dal concorso per progetti di massima di nuovi centri parrocchiali nella diocesi di Roma* (1968), a cura della Pontificia Opera per la preservazione della fede e provvista di nuove chiese in Roma, Roma.
- CRESPI, G., DEGO, N. (2004). *Giorgio Grassi. Opere e progetti*, Milano, Electa.
- DALAI EMILIANI, M. (2016). *Venezia 'com'era e dov'era': da eresia a modello*, in *Ricostruire la memoria. Il patrimonio culturale del Friuli a quarant'anni dal terremoto*, a cura di C. Azzollini, G. Carbonara, Udine, Forum, pp. 95-104.
- DELLA LONGA, G. (2013). *Chiese ricostruite in Friuli*, in *Chiese prima e dopo il terremoto. Cjase di Diu cjase nestre*, Atti dei Convegni 2011, 2012, a cura di S. Piussi, G. Della Longa, Arcidiocesi di Udine, pp. 129-138.
- DOGLIONI F., MORETTI A., PETRINI V. (1994). *Le chiese e il terremoto. Dalla vulnerabilità constatata nel terremoto del Friuli al miglioramento antisismico nel restauro. Verso una politica di prevenzione*, Udine, Lint Editoriale Associati.
- GLESLEI, G. (1967). *Lo spazio architettonico per l'assemblea liturgica: Ascoli Piceno 1966*, in «Chiesa e Quartiere», n. 42, p. 42.
- GLESLEI, G. (1968). *Cattolica & Ravenna 1967*, in «Chiesa e Quartiere», n. 45, p. 37-39.
- GUIDOBONI, E. (2017). *Il valore della memoria. Terremoti e ricostruzioni in Italia nel lungo periodo*, in «Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken», n. 96 (1), pp. 1-30.
- GUIDOBONI, E., POIRIER, J. (2019). *Storia culturale del terremoto dal mondo antico a oggi*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore.
- GUIDOBONI, E., VALENSISE, G. (2011). *Il peso economico e sociale dei disastri sismici in Italia negli ultimi 150 anni*, Bologna, Bononia University Press.
- IRACE, F., MUZIO, G. (1994). *Giovanni Muzio 1893-1982: opere*, Milano, Electa.
- ITERAR, C. (2011). *Ricostruzione-rifondazione dei centri dell'Irpinia dopo i terremoti storici di epoca moderna: le politiche di intervento urbanistico*, Roma, Kappa.
- LONDERO, I. (2015). *Il caso del terremoto in Friuli (1976): Lor a jan dut e non a rosea la crodie*, in *L'Italia e le sue regioni. L'età repubblicana. Territori*, a cura di M.Salvati e L.Sciolla, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, pp. 419-430.
- LONGHI, A. (2019). *Storie di architettura ecclesiale e processi di patrimonializzazione: valori, resilienza, adattività, riuso*, in «BDC» 19(1), pp. 9-26.
- LONGHI, A. (2008). *Chiesa Madre di Sant'Antonio da Padova. Menfi, Italia, 1999-2004*, in Id., *Luoghi di culto. Architetture 1997-2007*, Milano, Motta Architetture, pp. 160-171.
- NOBILE, M.R., SUTERA, D. (2012). *Catastrofi e dinamiche di inurbamento contemporaneo. Città nuove e contesto*, Palermo, Edizioni Caracol.
- PIUSSI, S. (2013). *Introduzione*, in *Chiese prima e dopo il terremoto. Cjase di Diu cjase nestre. Chiese prima e dopo il terremoto in Friuli* (2013). Atti dei Convegni 2011, 2012, a cura di S. Piussi, G. Della Longa, Arcidiocesi di Udine, pp. 15-19.
- SANGIOVANNI, A. (2015). *L'Aquila: le macerie, il racconto pubblico, le narrazioni private*, in *L'Italia e le sue regioni. L'età repubblicana. Territori*, a cura di M.Salvati, L.Sciolla, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, pp. 449-467.
- SANTI, G. (2016). *Il rinnovamento liturgico delle chiese in Italia dopo il Concilio Vaticano II*, Milano, Vita e Pensiero.
- SESSA, E. (2012). *Architettura e forma urbana nella ricostruzione del Belice*, in *Catastrofi e dinamiche di inurbamento contemporaneo. Città nuove e contesto*, a cura di M.R. Nobile, D. Sutura, Palermo, Edizioni Caracol, pp. 85-102.
- SIRAGUSA, M., BURRI, A. (2018). *Il cretto grande*, Roma, Postcard.
- VERDEROSA, A. (1984). *Giovanni Muzio e la chiesa di San Rocco*, in «Note di Architettura e Urbanistica», 10, p.4.
- VERDEROSA, A. (2005). *Distruzione e valorizzazione dei centri storici in Irpinia*, in *Il recupero dell'architettura e del paesaggio in Irpinia. Manuale delle tecniche di intervento*, a cura di A. Verderosa, Avellino, De Angelis Editore, pp. 33-35.
- WALTER, F. (2008). *Catastrophes. Une histoire culturelle (XVI<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle)*, Parigi, Édition su Seuil (Trad. it. 2009. Costabissara, Angelo Colla Editore).

## Sitografia

<http://www.chieseitaliane.chiesacattolica.it/chieseitaliane/> (luglio 2020).



## Temporary Re-covering. *Il monastero temporaneo di Sant'Antonio a Norcia* *Temporary Re-covering. The temporary monastery of Sant'Antonio in Norcia*

**MARIA MASI**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*L'azione distruttiva di un terremoto si consuma in pochi secondi eppure condiziona un territorio per anni. L'evento restituisce agli abitanti una città trasfigurata e li costringe ad un tempo sospeso. Quello che osserviamo nelle città ferite è un paesaggio inedito, sovrascritto: puntellamenti, ponteggi, catene, centinature sono riscritture temporanee del palinsesto urbano. Questi innesti assumono un forte carattere simbolico: sono, allo stesso tempo, l'ultima operazione di emergenza e il primo atto ricostruttivo. Tuttavia, nella realtà italiana, la vita delle città devastata si polarizza: all'interno del tessuto vengono avviate le operazioni di liberazione della zona rossa; all'esterno, la comunità è ricollocata violentemente in nuovi siti progettati ad hoc. La città di Norcia (PG), colpita dal terremoto nel 2016, è protagonista di un evento che combatte la scissione tra comunità e macerie: le suore benedettine di Sant'Antonio scelgono di restare all'interno delle mura vivendo in un monastero di container tra i ruderi della storica struttura. Il contributo rilegge il monastero temporaneo come un'opportunità per la ricostruzione e intende presentarne un progetto alternativo che concili la possibilità di una scrittura contemporanea nel tessuto storico con la necessità dell'impiego di opere provvisorie.*

*The destructive action of an earthquake occurs in a few seconds though it conditions a territory for years. The shock gives the inhabitants a transfigured city and forces them to a life suspended in time. What we see in the wounded cities is an unprecedented, overwritten landscape: prop-up, scaffolding, stay-rods, centerings are temporary rewrites of the urban schedule. These grafts acquire a strong symbolic character: they are, at the same time, the last emergency operation and the first reconstructive act. However, in the Italian reality, the life of the devastated cities becomes polarized: within the urban fabric, the red zone liberation operations have started; externally, the community is violently relocated to new sites designed ad hoc. The city of Norcia (PG), hit by the earthquake in 2016, is the protagonist of an event that fights the split between communities and rubble: the benedictine nuns of Sant'Antonio choose to stay inside the walls living in a monastery of containers among the ruins of the historic structure. The contribution reinterprets the temporary monastery as an opportunity for reconstruction and intends to present an alternative project that reconciles the possibility of a contemporary writing in the historical fabric with a need for the use of works for making buildings safe.*

### **Keywords**

Terremoto, opere di messa in sicurezza, temporaneità.

*Earthquake, making buildings safe, temporariness.*

MARIA MASI

## Introduzione

Violento, improvviso, inaspettato, istantaneo, il terremoto genera discontinuità nel territorio e nella vita dei suoi abitanti. Si è comunemente portati a pensare a esso come una catastrofe che ferma il tempo, distrugge i territori, annienta l'uomo, e introduce il concetto di sospensione. Generalmente le riflessioni tendono «a polarizzarsi tra l'immagine del passato (com'era) e le proiezioni sul futuro (come sarà), eludendo di fatto che ciò avviene nel presente. Provvisoria, instabile e difficile da definire, questa condizione presente è considerata come un tempo a sé, estraneo alla vita del luogo e sospeso dal giudizio e dalle riflessioni sul suo futuro in una prospettiva più profonda» [Bassoli 2018, 274]. Negli spazi in sospensione il tempo non è bloccato ma rovesciato, la città non è distrutta ma riconfigurata, «l'individuo non è annientato ma riposizionato violentemente all'intero del quadro cosmologico. Viene ad essere ridiscussa, in questo senso, la concezione antropocentrica instaurando in tal modo la coscienza della città come bene comune e condiviso» [Tagliabue Volontè, Bassoli 2017, 7]. La componente temporale è uno dei caratteri più significativi del terremoto. Con il sisma la percezione del tempo si modifica; il suo scorrere si misura anche in relazione all'area colpita, alla ripresa delle sue normali attività, alla ricostruzione degli edifici.

Secondo Nina Bassoli, docente di Architettura del Paesaggio del Politecnico di Milano, è possibile definire 'prima emergenza' quel periodo che inizia con il terremoto e in cui hanno luogo le operazioni di soccorso. Tra la rimozione degli interventi di prima emergenza e il completamento della ricostruzione vi è un lasso di tempo durante il quale la popolazione si deve progressivamente riappropriare degli spazi della città. «Riteniamo che questo intervallo sia forse il riflesso più drammatico dell'evento. Lo chiameremo il tempo della seconda emergenza. ... Se la prima emergenza è un soccorso, la seconda è un supporto» [Tagliabue Volontè, Bassoli 2017, 23].

Le opere che 'occupano' questo tempo sono di supporto al costruito e le attività della popolazione sono di supporto alla città: sono il motore della ricostruzione e rendono l'attesa produttiva. Gli innesti progettati nell'intervallo di tempo descritto, assumono un carattere simbolico eccezionale: portatori di energia, rappresentano un sostegno e una possibilità di riscatto. Sono, allo stesso tempo, l'ultima operazione di emergenza e il primo atto ricostruttivo. In funzione di queste condizioni è possibile considerare gli elementi per la messa in sicurezza come una opportunità e un patrimonio importante per la rigenerazione del tessuto urbano: moduli temporanei funzionali, si candidano al ruolo determinante di simbolo di ricostruzione.

Il tempo sospeso è dunque un tempo d'attesa operosa. Legato a un 'prima', proiettato a un 'dopo', che accoglie un *Mentre* di vita che chiede dignità.

Dunque la città non è distrutta ma trasfigurata, si copre di una nuova pelle, si veste di un abito che le sovrascrive nuova vita. Oggi comunica nuovi messaggi, fa spazio a nuovi riferimenti e cambia il suo orientamento.

## 1. Norcia, città del *Mentre*

La città di Norcia viene proposta come un vero e proprio caso di città del *Mentre*: un nucleo urbano che vive in attesa di nuove possibilità e in una rinnovata produttività. La città di San Benedetto ha subito tre scosse di terremoto: il 24 agosto, il 26 ottobre 2016 e il 30 ottobre, con una intensità di magnitudo 6.5, in cui ha contato i danni principali. Sebbene il terremoto non abbia causato morti, il patrimonio storico, artistico e religioso è andato per la maggior parte perduto. La Basilica di San Benedetto ha perso completamente la sua conformazione dopo il crollo della navata centrale e del campanile settecentesco. Sono crollati i tetti della



Concattedrale di Santa Maria Argentea e delle chiese di San Francesco e Sant'Agostino; totalmente raso al suolo il Santuario della Madonna Addolorata e il suo campanile. Profondamente danneggiato strutturalmente il convento benedettino di Sant'Antonio, è attualmente inagibile pur conservando al suo interno manoscritti antichi e testimonianze dell'opera benedettina nei secoli intrappolati sotto le macerie. Porzioni delle mura medievali sono state rase al suolo.

Come per altre realtà italiane, la vita della città si è polarizzata subito dopo il trauma: all'interno del tessuto, già dai primi giorni successivi alla terza scossa sono state avviate le operazioni di liberazione della zona rossa; all'esterno, la comunità è ricollocata in nuovi siti progettati ad hoc.

Norcia, prima delle scosse del 2016 era un piccolo borgo chiuso nelle sue mura. La forte introspezione faceva sì che i movimenti dalle sette porte d'accesso alla città, fossero tutti rivolti verso le piazze centrali disegnate dai prospetti delle antiche chiese. Lungo le strade interne, punti di riferimento erano i loro tetti e gli alti campanili. Ogni segno nella città era anche simbolo e narrazione di quel prezioso borgo pittoresco.

Oggi i segni sono aumentati e sono simbolo di qualcosa di sopraggiunto. Norcia ha cambiato il suo racconto arricchendolo. I *punti rossi* di interruzione nel tessuto hanno fatto sì che agli storici tracciati si sostituissero percorsi alternativi che, attraversando la città, la connettono con quanto parallelamente si sta sviluppando all'esterno. Attorno alle mura esiste una realtà nuova caratterizzata da aree che ospitano le abitazioni temporanee. Queste, generando nuovi poli, hanno 'costretto' la città ad aprirsi e guardare oltre il tracciato medioevale. Tutte le attività del centro storico sono state trasferite in strutture provvisorie all'esterno delle mura e le strade interne sono state sostituite con percorsi affidati alla circonvallazione. Le forze



1: Addentrarsi. Transetto lungo il terzo asse individuato dalla strategia (da Via Circonvallazione a Via della Stazione). Elaborazione dell'autore.

MARIA MASI

centripete della vecchia città, si sono quindi spostate all'esterno permettendo ai nuovi poli e alle attività di comunicare.

Le imponenti porte d'ingresso, memoria della città medievale che si chiude per protezione, oggi appaiono rivestite di un'imbotte di sostegno con strutture reticolari in acciaio e impalcati lignei. Sulla Porta Romana un nuovo basamento di legno giallo accoglie tutte le indicazioni utili per i turisti: suggerimenti per una buona norcineria e per rintracciare le attività precedenti nel nuovo circuito attorno le mura.

Quella ferita metallica racconta del trauma subito ma si fa portavoce di persistenza e la convivenza con il trauma fa sì che la vita si aggrappi a queste strutture.

Le chiese senza tetto oggi hanno una copertura metallica lucente. Più alta e più ampia della precedente: è un nuovo *landmark* che riflette i raggi solari e abbaglia l'orizzonte sullo sfondo del verde monte Vettore.

Sul prospetto laterale della chiesa di Sant'Agostino, i tubolari metallici negano gli ingressi e lungo via Anicia ritmano lo spazio attraverso nuove ombre. Chi la costeggia, quasi senza accorgersene, si avvicina per godere del fresco o si allontana per cercare un raggio di sole. I puntelli di legno sulle facciate ridefiniscono i margini di vecchi sagrati che oggi sono occasione di parcheggio nel centro storico.

Nella città del *Mentre* i segni precedenti attribuiscono al racconto una veste malinconica; la nuova pelle ricorda il trauma e la perdita acquisisce un nuovo significato.

»Siamo convinti che questa fase temporanea rappresenti, a pieno titolo, proprio l'inizio della nuova città» [Tagliabue Volontè, Bassoli 2017, 81].

A Norcia sebbene non ci siano stati danni alle persone, gli ingenti danni al patrimonio culturale e religioso restituiscono una città che Paolo Rumiz ne *Il filo Infinito* definisce *blasfema* [Rumiz 2019]. Le chiese crollate hanno fatto posto ad un nuovo paesaggio metallico. Attraverso un nuovo livello nel palinsesto, la città ha trasformato il suo racconto. Ai prospetti storici si sostituisce o aggiunge un nuovo ordine, il campanile del duomo crollato a metà ha un nuovo tetto, le capriate hanno fatto posto a alte coperture, più lucenti e altrettanto parte di un paesaggio che dura al punto da fondersi con la natura e con la vita.

## 2. Il monastero benedettino di Sant'Antonio

La struttura del monastero di Sant'Antonio ingloba un tratto delle mura settentrionali della città. La scossa del 30 ottobre 2016 ha causato uno scostamento brusco dei solai. Per questo motivo, il monastero ancora in piedi dopo i danni delle scosse dello stesso anno, è stato definitivamente ritenuto inagibile. La comunità religiosa che lo abitava era molto attiva sul territorio e svolgeva accoglienza per i pellegrini che volessero visitare il circuito sacro umbro o semplicemente godersi la pace di quei luoghi. Le monache benedettine, dopo la scossa, erano state costrette a lasciare il posto e avevano trovato accoglienza dalle consorelle di Santa Lucia, a Trevi. La permanenza nel convento ospitante è stata sin dall'inizio letta come momentanea, in attesa di poter tornare a Norcia e condividere con la popolazione la sofferenza del post-emergenza. Attraverso questa volontà, la città è protagonista di un evento che combatte la scissione tra comunità e macerie: le suore scelgono di restare all'interno delle mura e accettano di vivere in un villaggio di container tra i ruderi della struttura di Santa Maria della Pace. Il 10 Febbraio 2019, nel giorno di Santa Scolastica, loro protettrice, le suore hanno fatto ritorno a Norcia. Ad accompagnarle nella nuova sistemazione, il vescovo, il sindaco e numerosissimi fedeli nursini consapevoli del valore di quel gesto. Esso si pone in assoluto contrasto con le procedure che solitamente si attuano in Italia nelle situazioni di post-disastro, innesca un corto circuito nella prassi della seconda emergenza.

Non una collocazione esterna ma una permanenza tra le macerie e i ruderi; non case prefabbricate con giardinetto antistante, staccionata e lampioni, ma container alla stregua di quelli tecnici della protezione civile; non una separazione tra le opere provvisorie e la vita ma una collaborazione dichiarata in quel gesto di aggrappare le campane ai tubolari metallici. Le benedettine di Sant'Antonio ci dimostrano che c'è una possibilità solo se si accetta la realtà in cui si vive. Quella fatta di macerie, crolli, impalcature e puntelli è la nuova Norcia: abbandonarla vuol dire correre il rischio di non riconoscerla più nemmeno a ricostruzione completata poiché la lunga temporaneità dell'emergenza avrà ricollocato la comunità altrove.

### 3. Strategia e progetto

Alla luce delle esperienze presentate si delinea per Norcia una strategia che consideri il corpo della città come elemento di connessione anche tra interventi esterni ad essa; che permetta alla popolazione di continuare a riconoscersi e, in maniera nuova ri-collocarsi all'interno nel tessuto storico riscoprendo la città al suo stato attuale.

Attraverso l'idea dell'*addentrarsi* come riscoperta continua di un luogo, si individuano tre assi che attraversino tutta la città e colleghino quanto di esterno ricollocato nel *Mentre*. Passando attraverso una porta, storica o nuova, intercettando le piazze dai margini trasfigurati, uniscono punti diversi di un interesse rinnovato.

Il primo asse connette il centro polifunzionale di Stefano Boeri, passa per porta Meggiana e, intercettando il corso Sertorio conduce all'uscita verso porta Romana. Il secondo è un percorso di connessione tra i due laterali e considera il sistema di Piazza San Benedetto e la porta allestita di porta Romana per arrivare ai prefabbricati esterni destinati ai ristoranti; il terzo connette i prefabbricati per le botteghe e le norcinerie di via della Stazione con i container della protezione civile passando per Porta Ascolana e per il nuovo varco nei pressi del monastero benedettino di Sant'Antonio. La testata di questo terzo sistema accoglie attualmente il monastero temporaneo di container delle suore benedettine, lo storico monastero e la chiesa adiacente, una parte della zona rossa, il nuovo varco nelle mura perimetrali e la possibile connessione con i container della protezione civile. Il progetto si lega a questi temi e ne fa il proprio punto di partenza accogliendo la richiesta di un monastero temporaneo e sfruttando la tecnologia delle opere provvisorie che avvolgono la chiesa di Sant'Antonio Abate.

L'area di progetto comprende lo spazio adiacente allo storico monastero, il giardino in cui sorge oggi il nuovo temporaneo, il varco/porta nelle mura storiche distrutte e si estende fino a toccare un tratto di zona rossa.

Di questo complesso sistema, il progetto considera innanzitutto i margini da mettere in sicurezza ma supera l'idea di messa in sicurezza lineare e fa di essa un elemento generatore di spazio, un volume che, scavato e lavorato diventi abitabile.

Il progetto si sviluppa dall'individuazione di vuoti come nella tipologia classica del convento. Si individua il sistema dei chiostri organizzati per gradi di intimità.

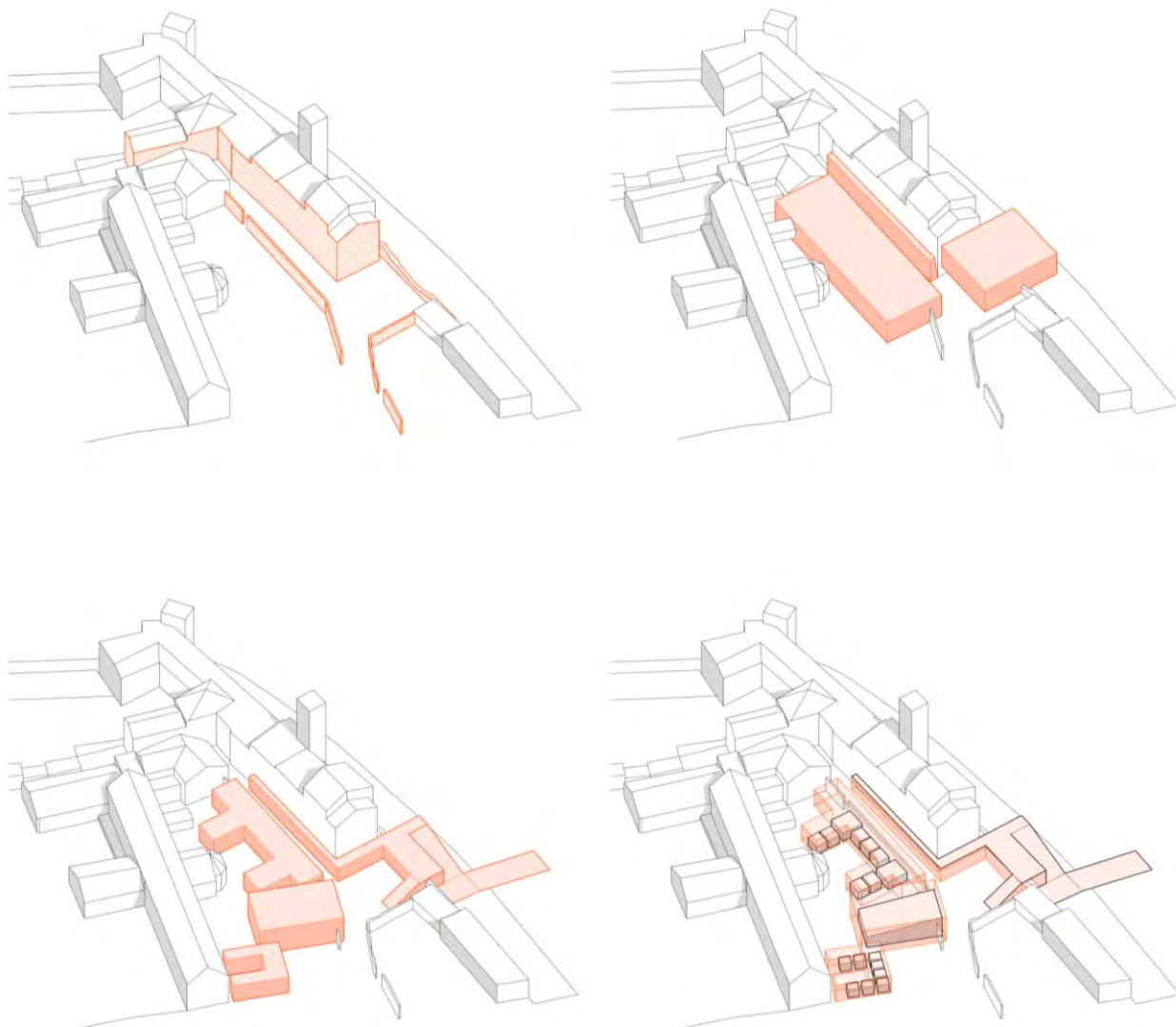
Inoltre, il vuoto stesso generato dalle opere provvisorie è considerato abitabile. Viene così evidenziato e sfruttato il sistema di cavità caratteristico dei dispositivi per la messa in sicurezza. Il progetto si sviluppa a cavallo dei tratti da preservare: i muri del giardino privato a sud, il muro del monastero, il nuovo varco nelle mura storiche, la zona rossa a nord e l'edificio dello storico convento. Non si considerano i muri come generatori esclusivi di un *dentro* e un *fuori*. Il progetto guarda piuttosto al doppio sistema che un segno come questo genera. Se da un lato si ragiona con la sistemazione degli spazi aperti del convento, i chiostri; dall'altro è

MARIA MASI

ridisegnato il sistema di spazio aperto urbano, le nuove piazze, la risalita attraverso la *porta* e la connessione con via Circonvallazione. Il *recinto* tiene insieme questo doppio livello di progetto, tutto cresce attorno al problema del muro pericolante. Il sistema che si viene a creare è un sistema di vuoti con differenti gradi di intimità, dai chiostri delle celle alla nuova piazza.

L'accesso al monastero avviene attraverso il corpo delle opere di messa in sicurezza, che assumendo spessore si fa soglia. Il cambio di pavimentazione rispetto alla strada marca l'intimità dello spazio a cui si sta accedendo e il rumore del ghiaietto calpestato invita al silenzio. Lo sguardo si apre sul primo vuoto del monastero: l'orto.

Un portico filtra l'accesso al corpo delle cucine che si relazionano visivamente in maniera diretta con l'area coltivata. Il corpo del refettorio addossato al muro perimetrale e arretrato rispetto alle cucine genera un accesso coperto di servizio per gli ambienti. In realtà l'intero sistema risulta essere di servizio se si fa riferimento esclusivamente alle attività delle monache. Sull'orto si sviluppano le attrezzature portate dall'apparato provvisorio: casse di contenimento per la conservazione delle pietre crollate, sedute e pensiline di legno. Il portico, che accoglie il fruitore nell'accesso, lo accompagna sino al secondo vuoto: il chiostro. Questo



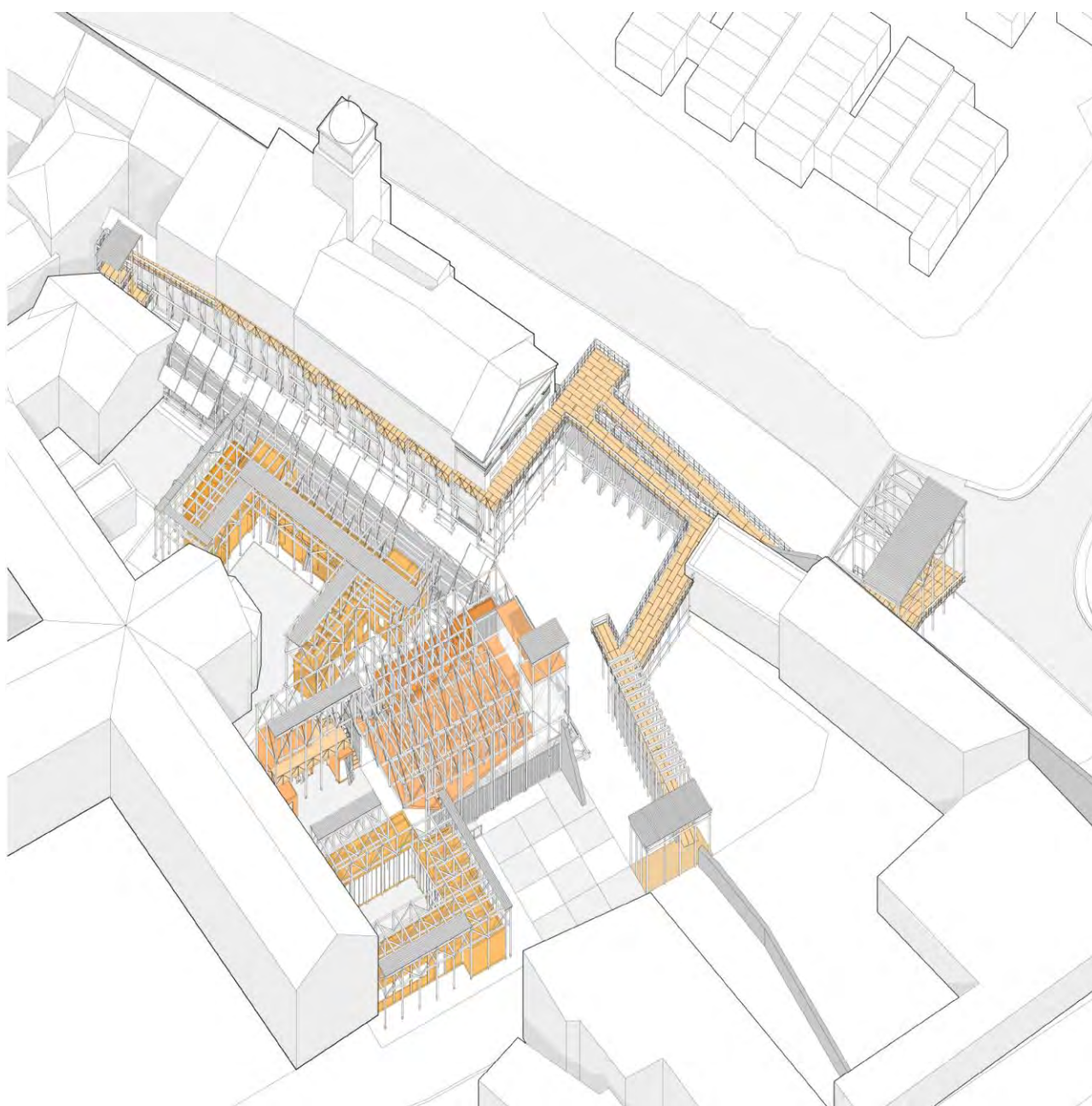
2: Concept: da messa in sicurezza lineare a sistema generatore di vuoti abitabili. Elaborazione dell'autore.



spazio viene progettato costruendo una relazione con l'edificio preesistente. Attorno ad esso si organizzano le celle delle suore il cui accesso è filtrato dal portico stesso. I blocchi delle celle portano con sé un sistema di panche che attrezza lo spazio coperto. Negli angoli tra i bracci si ricavano gli accessi per il refettorio e la libreria.

I gradi di intimità si moltiplicano se si osserva il modo in cui le celle si aggregano tra di loro e lo spazio che occupano nel sistema provvisorio. Il vuoto tra la cella e il muro, che è lo spazio stesso della messa in sicurezza, diventa un ulteriore chiostro con un grado di intimità diverso perché garantisce la fruizione a due suore e l'affaccio per altre due.

All'interno di un monastero benedettino esiste un doppio ordine di spazi comuni. Il primo riguarda sicuramente la vita sociale all'interno degli ambienti delle suore e comprende aree



3: Impianto. Elaborazione dell'autore.



MARIA MASI

come la biblioteca, il refettorio o i laboratori.

La regola benedettina, fondata sull'ascolto e l'accoglienza, prevede un sistema di spazi comuni che si aprano ai visitatori laici che intendono passare un tempo di meditazione e preghiera. È possibile delineare la natura di questi spazi dallo studio della *Regola*.

Rispetto alla giacitura del sistema delle celle, il braccio degli spazi comuni si pone a rottura, taglia il giardino e organizza in esso il sistema dei parlatori.

Nel vuoto delle opere provvisionali questi corpi sono collocati in modo da garantire il passaggio. Il braccio dei parlatori diventa in questo senso un filtro, membrana che connette lo spazio intimo del chiostro con il sagrato. Ne viene restituito un unico grande giardino degli incontri. La chiesa è il centro della composizione.

I suoi margini si configurano attraverso l'uso dei materiali principali del progetto, la pietra e il legno. Il muro messo in sicurezza è visibile interamente e diventa prospetto di fondo mentre un nuovo muro viene creato dalle pietre da conservare. Riposte in gabbie metalliche, le pietre sono disposte in modo da filtrare la luce permettendo l'ingresso di pochi riflessi. L'elemento che consente l'ingresso della luce dall'alto è il campanile.

All'esterno un sistema di listelli di legno ricopre e nasconde le pietre e sul lato corto, segnando l'ingresso. Il terzo margine è uno spazio complesso che accoglie la sacrestia e, allo stesso tempo, il sistema delle cappelle. Anche il confessionale è parte di questo sistema così come il deposito degli oggetti sacri della liturgia. Gli elementi inseriti nelle cappelle, il fonte battesimale e la statua di Sant'Antonio, hanno come sfondo il nuovo muro di pietre ricollocate.

L'accesso alla chiesa avviene attraverso un sistema complesso di cambi di pavimentazioni e spazi filtro. Si è costretti ad un a doppia rotazione: un percorso metallico accoglie il fedele sulla piazza conducendolo in uno spazio aperto coperto. Passando attraverso il margine di legno, si ritrova in un'ulteriore soglia.

Il sistema della messa in sicurezza è, in corrispondenza della chiesa, un elemento complesso, reticolare spaziale a cui il solaio è appeso. L'inclinazione differente dei solai di copertura distingue anche in sezione l'ambiente della chiesa e il grande filtro antistante. Al centro dei due è disposta la raccolta delle acque piovane. In termini di spazio sacro, l'attenzione è rivolta assolutamente alla comunità e alla possibilità di svolgere le azioni liturgiche nel loro insieme.

Le botteghe rientrano nel sistema di spazi pubblici che mette in comunicazione la comunità religiosa con quella civile. Questo tema ha guidato la progettazione di questi spazi che nel loro insieme assolvono a diverse funzioni: coltivazione, lavorazione e vendita dei prodotti, esposizione e accoglienza al pubblico. Si è lavorato nell'ottica di rendere l'attività laboratoriale e artigianale delle suore, prevista dalla regola benedettina, un rinnovato punto di contatto con il territorio capace di conferire una vita collettiva alla nuova piazza antistante. Le botteghe e i laboratori si organizzano attorno ad un chiostro dedicato all'orto. All'interno del vuoto definito dal telaio delle opere provvisionali trovano posto tre corpi connessi da un unico camminamento interno che delimita il chiostro, ne definisce un margine traslucido e lo attrezza nella parte dei laboratori. A partire dal camminamento viene restituita all'interno dei volumi un'infilata di spazi. In ognuno, ai margini attrezzati si contrappone un vuoto centrale che ospita il movimento e il lavoro delle suore.

La composizione dei volumi prevede inoltre una forte relazione con la piazza antistante. Un sistema di attrezzature per l'esposizione e la vendita definisce il perimetro esterno delle botteghe. L'accesso al pubblico è garantito in due soli punti poiché le attrezzature rappresentano un unico grande bancone per la vendita che garantisce una costante visibilità degli ambienti retrostanti e si fa spazio nello spessore delle opere provvisionali.

Il sistema allestitivo riguarda la parte più pubblica del progetto e lavora affinché il fruitore possa vivere gli spazi della città storica in un interesse rinnovato.

Punto di partenza per l'allestimento è la convivenza del doppio sistema di messa in sicurezza che si fronteggia su via delle Vergini: da una parte il muro dell'ex Monastero della Pace sostenuto da puntelli, dall'altra il monastero inagibile di Sant'Antonio avvolto da impalcature.

Questo permette di immaginare l'allestimento su due livelli: uno inferiore di conoscenza diretta, uno superiore nel quale si immagina di poter restituire informazioni riguardo la città da

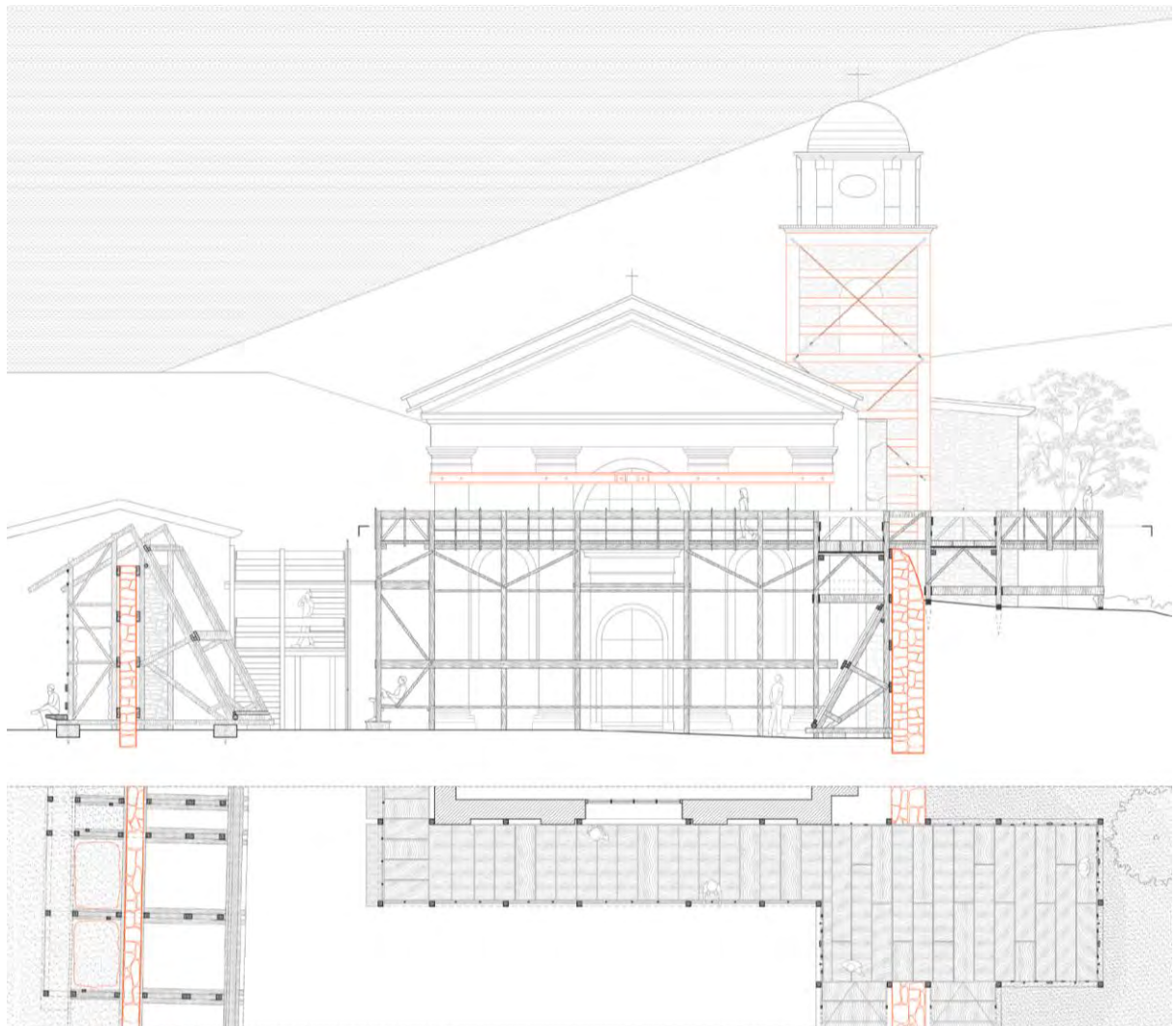


4: Il progetto del monastero temporaneo, degli spazi pubblici restituiti alla città e della nuova porta. Elaborazione dell'autore.

MARIA MASI

poter riscontrare direttamente dato il cambio di punto di vista.

Il sistema dei puntelli diventa supporto per l'esposizione mentre l'impalcatura elemento di fruizione. I correnti orizzontali inferiori che controventano i puntellamenti accolgono degli espositori da appendere in cui poter mostrare reperti e frammenti di elementi storici danneggiati; sui controventi diagonali superiori un sistema di reti permette l'aggancio di teloni o banner. Il percorso in quota ricavato nelle impalcature del monastero si conclude con un elemento di discesa, un osservatorio a cavallo della zona rossa. Si restituisce ancora una volta un cambio di prospettiva: si può godere dall'alto del giardino del monastero, conoscere l'area inaccessibile, seguire gli sviluppi dei lavori di liberazione o ricostruzione. L'occasione per l'aggiunta di un accesso al sistema storico delle porte di Norcia è data dal crollo di una porzione del muro di cinta della città in corrispondenza della piazza antistante la chiesa di Sant'Antonio. Viene superato il limite fisico che separava la città dal territorio circostante. Al di là del muro crollato sono oggi ospitati gli insediamenti temporanei della Protezione Civile e i prefabbricati residenziali. La nuova porta rappresenta la possibilità di ricucire il rapporto tra la città storica e la comunità espulsa.



5: Palinsesto temporaneo. Elaborazione grafica dell'autore.

La nuova porta non è un elemento singolo ma un sistema di camminamenti che scavalca il varco e accompagna il fruitore che accede da via Circonvallazione.

Il sistema scavalca il muro, supera il salto di quota attraverso una rampa che disegna un nuovo prospetto temporaneo della città verso l'esterno. Alla fine della rampa una piattaforma garantisce una pausa per osservare il territorio da un nuovo punto di vista più alto. Da qui il percorso sopraelevato si dirama da un lato in quota lungo il prospetto della chiesa, dall'altro attraverso altre rampe conduce alla nuova piazza. Il sistema in quota ridisegna il prospetto della chiesa permette di affacciarsi all'interno e conoscere dall'alto l'edificio storico. Sovrappone un nuovo layer al ritmo del prospetto, non lo nega ma ne rinnova il racconto e, seppur temporaneamente, ne arricchisce il palinsesto.

La struttura delle rampe che conducono alla nuova piazza è il sistema di puntelli che mette in sicurezza il muro del giardino privato. Il sistema della porta ha due testate coperte che ne denunciano gli ingressi.

Progettare nella città del *Mentre* significa lavorare con le opere provvisorie per generare spazi abitabili. Per questo motivo, ogni intervento per il *Mentre* si configura a partire da un principio di temporaneità. Non si può pensare che questi interventi siano sostitutivi della ricostruzione, modificando in maniera permanente i valori della città storica. Essi conferiscono dignità allo spazio della città devastata attraverso una riappropriazione dei luoghi da parte della comunità e la accompagnano nel tempo alla ricostruzione.

#### Bibliografia

- BASSOLI, N. (2018). *Tempo sospeso. Geografie dell'in-between*, in *Ricostruzioni. Architettura, città, paesaggio nell'epoca delle distruzioni*. Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, pp. 274-283.
- RUMIZ, P. (2019). *Il filo infinito*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore.
- TAGLIABUE VOLONTÉ, F., BASSOLI, N. (2017). *STEM procedure. Strategie di rigenerazione post sisma - Post earthquake regeneration strategies*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli Editore.





***Permanenza ed effimero: le esposizioni nazionali e internazionali nel palinsesto urbano***  
***Permanence and ephemeral: national and international exhibitions in the urban palimpsest***

**GEMMA BELLI, ANDREA MAGLIO**

*Negli ultimi due secoli le grandi esposizioni hanno costituito l'occasione per sperimentare tecniche costruttive, tipologie architettoniche, forme urbane e nuove modalità insediative. Dai casi internazionali più celebri, come la Greater London Exhibition del 1851, la World's Colombian Exposition di Chicago del 1893, o quelle organizzate dal Deutsche Werkbund, fino ai casi meno indagati, le esposizioni divengono brani di città, che polarizzano per un certo tempo investimenti, progetti e visitatori, lasciando un'eredità complessa, e che solo talvolta sono riutilizzati con funzioni di segno e carattere differente.*

*Senza tralasciare gli aspetti legati alla sperimentazione architettonica, la sessione si propone di indagare il delicato e articolato rapporto dei complessi espositivi con la città, talvolta alla base della loro nascita e in altri casi, invece, capace di definire direttrici per lo sviluppo urbano, o quantomeno di lasciare un segno permanente all'interno di un determinato contesto urbano.*

*Over the past two centuries, great exhibitions offered a chance to experiment with building techniques, architectural typologies, urban forms and new settlement strategies. Among the most international celebrated events such as the 1851 London Great Exhibition, the 1893 World's Colombian Chicago Exposition, or those organized by the Deutsche Werkbund, down to the less studied events, the exhibitions become pieces of cities attracting, even for a short time, investments, projects and visitors, leaving a complex legacy, which is only sometimes reused with different functions of sign and character.*

*Not neglecting the aspects strictly related to architectural experimentation, the session aims to investigate the troubled and articulated relationship of the exhibition sites with the city, sometimes at the roots of the their development and other times able to define guidelines for urban expansion or to leave a permanent mark within a specific urban context.*



## ***‘Esposizioni internazionali Buenos Aires 1910’: per una moderna vitalità della città*** ***‘International Exhibitions Buenos Aires 1910’: for a modern vitality of the city***

**SILVANA DANIELA BASILE**

Politecnico di Milano

### **Abstract**

*La ‘Reina del Plata’, in vista dei festeggiamenti per il centenario dell’indipendenza della Repubblica Argentina, divenne sede delle ‘Esposizioni Internazionali Buenos Aires 1910’. Per la loro realizzazione si fece riferimento a quelle di Parigi 1889 e Milano 1906 ideando un’esposizione non concentrata in un unico settore, bensì diffusa occupando spazi nelle migliori aree della zona nord della Capitale. La città divenne oggetto di un fitto programma di rinnovamento, per la cui realizzazione venne coinvolto anche l’urbanista francese J. A. Bouvard, avviando importanti azioni di sviluppo e migliorie, promuovendo la realizzazione di scuole, parchi, piazze e monumenti, ma anche alberghi e infrastrutture private, oltre ad essere l’occasione per bandire diversi concorsi internazionali. Questo intervento ha come obiettivo riscoprire le tracce dello sviluppo di Buenos Aires conseguente alle esposizioni di inizio Novecento.*

*For the centenary celebrations of the Argentine Republic independence, the ‘Reina del Plata’ became the place of the ‘International Exhibitions Buenos Aires 1910’. The references for their realization were Paris 1889 and Milan 1906, creating an exhibition not concentrated in a single sector, but widespread, occupying spaces in the best areas of the north of the Capital. The city became the subject of a full renewal program, for which the French urban planner J.A. Bouvard was also involved. Important development and improvements actions were started, promoting the construction of schools, parks, squares and monuments, but also hotels and private infrastructures, as well as being an opportunity to launch several international architecture competitions. The presentation aims to rediscover the traces of the development of Buenos Aires following the expositions of the early twentieth century.*

### **Keywords**

Buenos Aires 1910, Esposizioni internazionali, centenario dell’indipendenza.

*Buenos Aires 1910, International Exhibitions, centenary celebrations.*

### **Introduzione**

Nel corso della seconda metà dell’Ottocento le esposizioni universali suggellarono il rapporto tra celebrazioni patriottiche e attestazioni del progresso nazionale fondato sui bisogni simbolici dell’espansione imperiale, quale consolidamento delle industrie nazionali in competizione nei mercati mondiali. Questo rapporto portò alla trasformazione delle ‘città sede’ in vere e proprie vetrine espositive. Le esposizioni furono quindi elemento catalizzatore di importanti trasformazioni urbanistiche e di modernizzazione annettendo nuove aree e sistematizzando l’espansione della città. Questo attuando, ma anche sperimentando, i progressi tecnologici che si sarebbero implementati successivamente in modo massivo o fissando scadenze per il completamento di progetti di vecchia data e di difficile realizzazione.

Nel 1910 la Repubblica Argentina commemorò il primo centenario di indipendenza dalla dominazione spagnola e organizzando le Esposizioni Internazionali volle dimostrare al mondo che la sua condizione di 'nuova potenza internazionale' non era dovuta al caso. Le autorità governative nazionali iniziarono con largo anticipo a discutere dei festeggiamenti creando nel 1906 (in concomitanza all'esposizione del Sempione di Milano) la *Comisión del Centenario de la Revolución de Mayo* per centralizzare i preparativi e coordinare i concorsi artistici, la realizzazione di monumenti, gli interventi architettonici e l'organizzazione delle esposizioni. Nel febbraio 1909 i lavori vennero formalizzati con la promulgazione della legge n. 6286 sul Centenario, con indicazioni dettagliate su *Apertura y Ornato de la Plaza del Congreso; Estatuas y Monumentos; Escuelas; Exposiciones*, ecc. [Basile 2015, 117-118].

Alejandro Christophersen, uno dei più importanti e rinomati architetti locali dell'epoca, già nel 1906 aveva affermato come fosse di fondamentale importanza per la città di Buenos Aires l'allestimento di un piano urbano generale: «Se impone llamar a concurso de ideas [...] para el trazado general de las avenidas, parques, plazas, etc.; en una palabra: el plano de rectificación y embellecimiento de la Capital. Esto será a mi juicio el mejor legado que la Capital puede hacer en honor de las fiestas que se celebrarán dentro de cuatro años» [Christophersen 1906, 78]. In vista di questa ricorrenza il governo della città decise un fitto programma di rinnovamento avviando importanti azioni di sviluppo e miglìoria, promuovendo la realizzazione di scuole, parchi, piazze e monumenti, ma anche alberghi e infrastrutture private, oltre ad essere l'occasione per bandire svariati concorsi internazionali. Con l'obiettivo di evidenziare l'eccellenza argentina la capitale, leader del progresso del Paese, diventò sede delle 'Esposizioni Internazionali Buenos Aires 1910', per la cui realizzazione si fece riferimento a quelle di Parigi 1889 e Milano 1906 (fig. 1). Si puntò con decisione verso standard occidentali ideando un'esposizione non concentrata in un'unica area, bensì diffusa in settori con padiglioni o aree nazionali che occuparono spazi nelle migliori zone a nord della capitale.

## 1. Le esposizioni

In occasione dei festeggiamenti per il Centenario, lo Stato argentino invitò ufficialmente i paesi amici a partecipare all'Esposizione Internazionale, previste tra maggio e novembre del 1910, la quale venne suddivisa in cinque aree concentrate nel Barrio Norte: l'*Exposición Internacional de Arte*, organizzata dalla *Sociedad Central de Arquitectos* in Plaza San Martín, nei pressi del museo di Belle Arti con sede nel *Pabellón Argentino*, padiglione presentato all'Esposizione Universale di Parigi 1889 smontato e ricostruito a Buenos Aires (con essa si volle mostrare il progresso materiale, ma anche spirituale del paese, per cui fu imprescindibile la presenza di una sezione di Belle Arti, poiché nella cultura locale un paese era considerato 'civilizzato' quando, oltre al progresso materiale, scientifico e tecnologico si aggiungeva quello spirituale); l'*Exposición Internacional de Higiene* organizzata dalla *Sociedad Médica* in *avenida Alvear* e *Tagle*; l'*Exposición Internacional de Agricultura y Ganadería* (dedicata alle attività *agropecuarias* e ai prodotti delle diverse regioni del paese con l'obiettivo di mostrare la ricchezza nazionale) organizzata dalla *Sociedad Rural Argentina* nella propria sede espositiva a Palermo; l'*Exposición Internacional de Ferrocarriles y Transportes Terrestres* (la più importante e con la maggiore presenza di nazioni estere) organizzata dalla *Comisión Ejecutiva de la Exposición* nei terreni di una caserma militare sull'attuale *avenida Bullrich* nei pressi del torrente Maldonado. Infine l'*Exposición Industrial* (nazionale), organizzata dall'*Unión Industrial* sulla *avenida Alvear* in una nuova area del Parque 3 de Febrero, con l'obiettivo di mostrare al mondo il potenziale socio-economico della *Reina del Plata* e promuovendo la qualità dei prodotti locali di esportazione. A queste si aggiunse l'*Exposición de Productos Españoles* in



1: Manifesto della partecipazione dell'Italia alle Esposizioni Internazionali di Buenos Aires 1910 (collezione privata).

*avenida Alvear* e *Castex* che, girando pagina sul passato, volle ricucire i legami con la ‘madre patria’, la Spagna.

Per affermare la sua posizione di leadership continentale al cospetto delle nazioni europee, l'Argentina scelse espressioni architettoniche decisamente ‘moderne’ (con predilezione per l'Art Nouveau), ‘esaltate’ dall'elettricità, simbolo della tecnica più evoluta. Gli edifici espositivi, pur essendo effimeri e pensati quale esperienza temporanea, non proponevano una fuga dalla realtà quotidiana, ma una profonda e totale immersione in quella dimensione di vita.

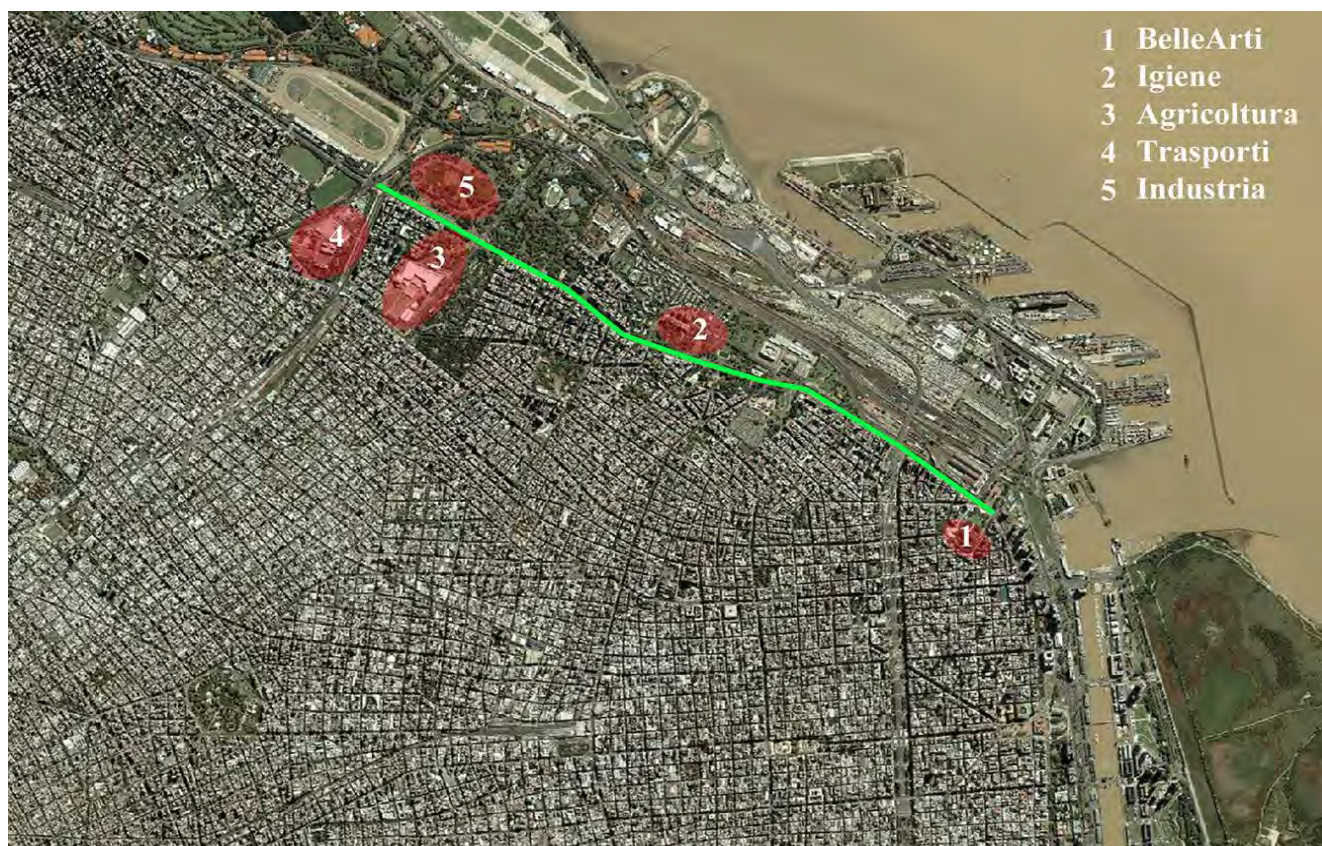
La visita alle esposizioni avveniva grazie ad una *promenade architecturale* che, partendo dal Padiglione Argentino di Parigi 1889, si snodava lungo l'asse dell'*avenida Alvear* (attuale *avenida Libertador*), collegando il centro città di Plaza San Martín (Retiro) con Recoleta e Palermo (fig. 2). Un percorso che riunì i due circuiti della città monumentale ed elegante: quello cerimoniale e civico (*Avenida de Mayo* e *Florida*) e quello ludico e festivo (da Plaza San Martín verso la zona dei parchi di Palermo).

Nei terreni destinati ad ospitare i padiglioni delle esposizioni si dovettero effettuare importanti opere di bonifica e di infrastruttura quali illuminazione pubblica e acqua corrente. Si dovette intervenire nell'alveo del torrente Maldonado per unire le esposizioni di Agricoltura e *Ferrocarriles* attraverso un ponte che diede continuità alle *avenidas* Santa Fe e Cabildo favorendo il risanamento e l'urbanizzazione di una delle aree più degradate della città. A questo si aggiunse il livellamento del terreno della Rural e la posa di un'estesa inferriata lungo tutto il perimetro dell'area.

Le principali attrazioni si trovavano in quell'area, in luoghi privilegiati della zona nord della città, come anche i monumenti inaugurati dal governo e le sculture donate dalle collettività e dalle nazioni straniere per commemorare il Centenario (il monumento degli spagnoli e dei tedeschi in diversi punti dell'*avenida Alvear*, quello dei francesi in Recoleta, la torre degli inglesi in *Plaza Británica* in Retiro, ecc.). Opere d'arte da posizionarsi in nuove piazze che avrebbero preso il nome delle democrazie amiche e che nella maggior parte dei casi furono completate negli anni



SILVANA DANIELA BASILE



2: Planimetria della Buenos Aires odierna con evidenziate le aree occupate dalle Esposizioni Internazionali 1910 (elaborazione dell'autrice).

successivi al 1910 (unica eccezione *Plaza Francia*). Vennero organizzate anche le tradizionali manifestazioni commemorative, quali sfilate, cerimonie civili e religiose, congressi, banchetti e spettacoli di gala, pubblicazioni speciali, ecc.

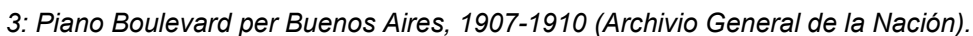
## 2. Trasformazioni della città

Con la designazione di Buenos Aires a capitale della Nazione nel 1880 e la successiva estensione del perimetro territoriale nel 1888 iniziò un periodo caratterizzato dalla necessità di unificare l'esteso territorio urbano costruendo una moderna rete di infrastrutture (ferrovie, acqua corrente, fognature, elettrificazione), il *punte transbordador* del Riachuelo, le stazioni centrali delle tre linee ferroviarie, ecc.

Durante l'ultimo decennio del XIX secolo si evidenziò l'urgenza di un inevitabile rinnovo tecnologico che incluse l'adeguamento dei sistemi di trasporto, l'apertura di nuove strade e la posa di nuove reti infrastrutturali. Si pianificarono le basi per formalizzare la struttura urbana *porteña*: l'apertura dell'*Avenida de Mayo* unì la *Casa de Gobierno* con il futuro *Palacio del Congreso*; la nomina di Charles Thays a capo di *Parques y Paseos de la Ciudad de Buenos Aires* (1891) portò all'ampliamento del *Parque Tres de Febrero* (futura sede principale delle *Exposiciones del Centenario*), alla creazione del *Jardín Botánico* e al disegno di un considerevole numero di piazze distribuite nei quartieri centrali, oltre a una cinquantina di *paseos*<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Archivo Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, Archivo Carlos Thays.





All'interno dell'agglomerato urbano presero forma quelle che vennero chiamate la 'città statale' e la 'città borghese': la città statale degli edifici pubblici di grandi dimensioni, quali il Teatro Colón, il *Palacio de Tribunales*, il *Colegio Nacional de Buenos Aires*, la *Aduana* e il *Congreso Nacional*, il più emblematico per il Centenario poiché convertì l'Avenida de Mayo nell'asse civico-politico della città e della Nazione; la città borghese dei palazzi e residenze private che completarono il centro urbano, cuore della vita aristocratica, dove partendo dalla Plaza San Martín (con i palazzi Anchorena e Ortiz Basualdo, il Plaza Hotel, ecc.), iniziò una progressiva espansione lungo le strade che la collegavano con la Recoleta.



SILVANA DANIELA BASILE



4: Trasformazione di Buenos Aires con l'apertura delle diagonali da Plaza de Mayo, disegno di Villalobos (*Caras y Caretas* n. 757, 5 aprile 1913).

Il governo municipale diede anche avvio ad un laborioso processo di agrimensura cartografica e di tracciamento di strade, sfociato nel Plano Topográfico (de la Ciudad de Buenos Aires) del 1904 in cui venne rappresentata la futura estensione della griglia urbana, basata su uno schema di strade, piazze e isolati voluto dal municipio. Esisteva quindi una precisa volontà dello stato nel costruire e controllare lo spazio pubblico urbano, in concordanza con il progetto di riforma politica delineato dall'élite al governo nel decennio precedente alla ricorrenza del Centenario.

Infatti il dibattito sulle riforme accomunava i pareri di tutti i protagonisti, i quali vollero «mettere limite al *laissez-faire*, esplicitato nelle polemiche sul regolamento edilizio per altezze e densità, identificando tre aspetti negativi della città ricevuta in eredità: le strade strette, confrontate a un traffico che cresce di giorno in giorno; la regolarità della scacchiera, che non permette prospettive pittoresche; la mancanza di complessi monumentali di valore nella città» [Gorelik 2014, 190-191].

Le proposte di intervento si formalizzarono nella stesura di un piano generale per lo sviluppo e le migliorie della Capitale in vista dei festeggiamenti del Centenario, per la cui realizzazione l'*intendencia* di Carlos Torcuato de Alvear contattò Joseph Antoine Bouvard, allora direttore delle opere pubbliche di Parigi. Questo ambizioso progetto (1907-1909), elaborato sulla base del piano di espansione del 1904, considerava la città nella sua totalità e incorporava idee presentate in precedenza in particolare la costruzione di grandi *avenidas* per accedere ai parchi (idea suggerita dal *Director de Parques y Plazas*, Carlos Thays, che collaborò con Bouvard). La forza di questo piano consisteva nella creazione di un programma

omnicomprensivo di trasformazione edilizia che prevedeva l'apertura di trentadue *avenidas diagonales* (oblique) strutturate in categorie, primarie e secondarie, da sovrapporre sul tracciato coloniale rompendo la scacchiera esistente e unendo con assi prospettici, varianti per importanza e dimensione, edifici pubblici (esistenti o futuri) ai relativi spazi aperti (Fig. 3). Bouvard propose anche quindici nuove piazze e parchi distribuiti in tutta la città, ma soprattutto nei quartieri poveri del sud-ovest (Chacabuco e Patricios, che ospitava addirittura uno zoo per convertirlo nella 'Palermo del Sud') [Gorelik 2011, 303-306] e creò spazi adeguati prospicienti ai grandi edifici destinati alle stazioni centrali ferroviarie. Inoltre abbozzò un progetto di massima per la *Plaza del Congreso* quale finale dell'Avenida de Mayo e diede indicazioni per il tracciato per l'*Exposición del Centenario de 1910* rafforzando i collegamenti che le grandi *avenidas* stabilivano con i parchi situati nella zona nord: la *avenida Alvear* (attuale Libertador) e *avenida Centenario* (attuale Figueroa Alcorta) che si convertirono in 'paseos del Centenario' per raggiungere i luoghi in cui avrebbero avuto luogo le esposizioni internazionali (fig. 4).

### 3. Grandi progetti

Gli anni tra il 1908 e il 1910 furono caratterizzati da un'intensa produzione edilizia collegata al Centenario. Vennero inaugurati, anche se non finiti, grandi progetti architettonici che, uniti al complesso di spazi verdi pubblici (ancora oggi esistenti), assunsero la forma definitiva in concomitanza di questa ricorrenza. La città investì nello sviluppo delle infrastrutture funzionali al benessere dei cittadini, alla salute pubblica e ai sistemi sanitari (ricordiamo il mattatoio, i *hornos incineradores de basura Baker and Sons Ltd.*, l'ospedale 'Torcuato de Alvear' e il nuovo Hotel de Inmigrantes). Come anche progetti per complessi abitativi quali le *Viviendas para Obreros de la ex Quema de basura*.

Piazze e parchi misero in risalto la funzione civica dei nuovi edifici pubblici, inaugurati nel periodo precedente il Centenario, come la 'Plaza Lavalle' di fronte al Palazzo di Giustizia (futuro punto d'arrivo della diagonale nord). Tra le nuove piazze, quella di maggior impatto simbolico fu Plaza del Congreso, costruita dal governo in tempi rapidissimi quale omaggio del Centenario. La realizzazione di quest'ultima è l'evento urbanistico principale del Centenario in cui furono espropriati e demoliti 89 edifici rispondendo alle necessità rappresentative dell'élite governante e alle ambizioni riformatrici scaturite dal dibattito urbano.

L'asse della Avenida de Mayo, simbolo della nascita di una nazione moderna, tra la nuova Plaza del Congreso e l'antica e coloniale Plaza de Mayo, risultò il percorso privilegiato per le sfilate del Centenario. Nel suo disegno si leggono rimandi ai gesti urbanistici europei (prevalentemente parigini), ma anche rimandi agli spazi della monumentale Washington [Gutman 1999]. La necessità di ospitare personalità straniere in visita ai festeggiamenti del Centenario – stimolò la costruzione di nuovi alberghi, ma passata l'euforia del momento la richiesta di alloggi di lusso cominciò a declinare e molti di questi edifici vennero trasformati in uffici.

Una delle iniziative che ebbe maggior rilevanza sullo sviluppo urbanistico furono i contratti stipulati con imprese straniere per la produzione di elettricità. Sorsero moderne centrali elettriche che alimentarono il fabbisogno energetico di Buenos Aires e della sua immediata periferia. Con l'entrata in esercizio delle prime grandi centrali elettriche e l'estensione della rete di distribuzione nella città si ebbe una riduzione del prezzo dell'energia che diede forti impulsi all'industria e ai trasporti. Il commercio di carne bovina si sviluppò grazie ai depositi frigoriferi che ne permisero l'invio a lunga distanza; si accelerò l'elettrificazione della rete tranviaria (nel 1906 si contavano 840 km di binari), mentre nel 1909 venne decisa la costruzione di una metropolitana.



SILVANA DANIELA BASILE



5: *Exposición Internacional de Agricultura, Pabellón de Equinos, architetto S. Mirate, 1910 (Archivo General de la Nación).*

Nel marzo del 1910 venne siglato il contratto con la *Compañía Anglo-Argentina* per la costruzione della rete di metropolitana, la prima in America Latina, ma i lavori per la prima linea dovettero essere posticipati a festeggiamenti terminati poiché il tracciato (da realizzarsi in trincea a cielo aperto in tredici mesi) si sovrapponeva all'Avenida de Mayo, percorso privilegiato per tutte le sfilate ufficiali.

Anche l'insieme delle sculture monumentali pubbliche (bronzi e marmi raffiguranti i principali personaggi dell'indipendenza argentina) fu un elemento fondamentale per gli obiettivi del Comitato del Centenario: si volle abbellire il contesto urbano e rafforzare il progetto culturale positivista dello Stato istruendo i cittadini alla storia nazionale. Il progetto più imponente e ambizioso fu il *Monumento a la Revolución de Mayo*, concorso internazionale vinto dagli italiani L. Brizzolara e G. Moretti [*Il monumento dell'indipendenza*, 1910, 5-11]. Le piazze e i giardini sarebbero diventate un *paseo porteño*, ricco in 'opere d'arte' con sculture e fontane ornamentali, conferendo dignità e identità alle piazze di quartiere e alle strade che le ospitavano. Ne sono esempio la statua di Almirante Brown nel quartiere sud di La Boca, e quella del presidente Carlos Pellegrini in un elegante quartiere residenziale, dove la Avenida Alvear iniziava il suo cammino verso i parchi di Palermo (i terreni destinati alle esposizioni).



## Conclusioni

Gli eventi che incorniciarono i festeggiamenti per il *Centenario de la Revolución de Mayo* nel 1910 furono la conclusione di una transizione attuata nel paese nel trentennio seguente alla designazione di Buenos Aires a Capital Federal nel 1880. In questo contesto la città fu il principale scenario per il processo di conversione di un'Argentina che si spogliava dei suoi paradigmi coloniali per crescere come attiva protagonista dell'economia mondiale.

Le Esposizioni Internazionali furono un punto di svolta, una 'immersione' nel futuro attraverso un immaginario suggerito da allestimenti, oggetti e immagini; spazi in cui si 'giocava' con il tempo storico, intrecciando passato, presente e futuro. Per il disegno architettonico e urbanistico adottato, questa esposizione fu una complessa struttura eterotopica e cassa di risonanza per nuove idee sullo spazio itinerante, come pure per nuovi significati e punti di vista nelle relazioni tra architettura, urbanistica e disegno industriale.

Sono diverse, ma ancora oggi riconoscibili, le tracce lasciate in eredità nello sviluppo di una Buenos Aires che volle presentare le eccellenze nazionali, risultato del progresso tecnologico della Repubblica e in particolar modo della regione Capitale.

Venne consolidata l'importanza scenografica e rappresentativa dell'asse di Avenida de Mayo, mantenendo la sua centralità di principale boulevard urbano ispirato all'estetica haussmanniana; rafforzata l'area Plaza San Martín-Palermo; e creata nella zona sud-ovest una serie di piazze e parchi, lasciando l'area di *Parque Tres de Febrero* ad uso quasi esclusivo delle classi benestanti dei vicini quartieri.

Queste esposizioni hanno contrassegnato in modo significativo il destino delle aree in cui furono insediate, contribuendo al loro rinnovamento sia a scala urbana che dei singoli edifici assunti a testimoni dell'evoluzione della modernità tecnologica e formale dell'architettura. Sono state occasione privilegiata per esibire costruzioni dal carattere innovativo, anche se concepite nella maggior parte dei casi come provvisorie (spesso nei capitolati d'appalto erano già compresi i costi di demolizione). Le poche conservate, risultano largamente rimaneggiate, come i moderni padiglioni in muratura e ferro della *Sociedad Rural*, pensati per durare nel tempo in quanto spazi indispensabili per i futuri concorsi annuali di bestiame (Fig. 5). Negli ultimi anni, pur essendo inseriti nella lista dei Monumenti Storici Nazionali, hanno subito pesanti interventi di restauro che li hanno radicalmente trasformati conservando soltanto l'involucro esterno in parte alterato. Delle altre esposizioni rimane solo il *Gran Pabellón Central* dell'esposizione ferroviaria che (spogliato da tutte le decorazioni scultoree, utilizzato dall'esercito fino agli anni '80 e in seguito integrato nella struttura di un grande ipermercato) si trova in totale stato di abbandono nascosto alla vista di tutti [Basile 2015].

Le esposizioni e i concorsi d'architettura internazionali indetti per l'occasione attirarono molti professionisti dall'Europa; alcuni di loro decisero di stabilirsi a Buenos Aires progettando edifici emblematici che influenzarono sia il paesaggio urbano che l'architettura della città (ne sono esempi la Galería Güemes di Francesco Gianotti, Pasaje Barolo di Mario Palanti, l'Unione Operai Italiani di Virginio Colombo, ecc.).

Le esposizioni internazionali del centenario lasciarono dunque un'importante eredità urbana sia diretta che indiretta, di *avenidas*, parchi e altri spazi pubblici. Inoltre fu l'occasione per introdurre nella città di Buenos Aires tecnologie ed estetiche tanto sofisticate quanto sconosciute, che riuscirono ad amalgamarsi alla vecchia struttura urbana. Questi festeggiamenti tra progresso e modernità furono anche punto di svolta della città: risultando culmine e termine della sua trasformazione in capitale della nazione e inizio dello sviluppo quale moderna metropoli cosmopolita.

SILVANA DANIELA BASILE

### **Bibliografia**

- BASILE, S. (2015). *Buenos Aires 1910: le esposizioni del Centenario e il contributo degli architetti italiani*, in *Italia-Argentina andata e ritorno. Migrazioni professionali, relazioni architettoniche, trasformazioni urbane*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli, pp. 117-134.
- BOUVARD, J. (1910). *Informe del arquitecto J. Bouvard*, Buenos Aires, Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional.
- CHRISTOPHERSEN, A. (1906). *Conmemoración del gran centenario. Proyecto sometido a la Comisión Nacional*, in «Arquitectura. Suplemento de la Revista Técnica», n. 39, pp. 57-90.
- GORELİK, A. (2004). *La Grilla y el Parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- GORELİK, A. (2011). *Correspondencias. Arquitectura, ciudad, cultura*, Buenos Aires, Nobuko.
- GORELİK, A. (2013). *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires, Siglo veintiuno editores.
- GUTMAN, M. (1999). *Buenos Aires 1910: Memoria del porvenir*, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Il monumento dell'indipendenza Argentina* (1910), in «L'edilizia Moderna», Anno XIX, fasc. II, pp. 5-11.
- La transformación de Buenos Aires* (1913), in «Caras y Caretas», n. 757, pp. 86-90.
- Memoria del Departamento Ejecutivo Municipal de la Capital Federal correspondiente al ejercicio administrativo del año 1910* (1910), Buenos Aires.
- TARTARINI, J. (1992). *El plan Bouvard para Buenos Aires (1907-1911). Algunos antecedentes*, in «Anales del Instituto de Arte Americano», n. 27-28.
- TELLA, G. (2009). *Buenos Aires: Albores de una ciudad moderna*, Buenos Aires, Nobuko.
- VITALI, O. (1990). *Las exposiciones del Centenario de la Revolución de Mayo*, in «Summa», n. 271/2, pp. 70-77.
- WATSON, R., RENTERO, L., DI MEGLIO, G. (2010). *Buenos Aires de fiesta: luces y sombras del Centenario*, Buenos Aires, Aguilar.

### **Fonti archivistiche**

Archivo Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, Archivo Carlos Thays.

## **Georg Simmel e la 'Città universale'. Individui, relazioni e merci nella Grande Esposizione industriale di Berlino**

*Georg Simmel and the 'Universal City'. Individuals, relationships and goods at the Berlin Industrial Exhibition*

**ANGELO ZOTTI**

Università della Campania Luigi Vanvitelli

### **Abstract**

*Questo saggio intende offrire un contributo allo studio dei rapporti tra complessi espositivi e palinsesti urbani, analizzando il testo che il sociologo Georg Simmel dedicava all'Esposizione industriale berlinese del 1896. L'obiettivo è far emergere l'importanza che i principi di permanenza e transitorietà acquistano nel determinare le diverse dinamiche sociali 'messe in scena' all'interno degli spazi espositivi. Comportamenti degli individui, modalità di consumo e di esposizione delle merci, forme architettoniche e soluzioni urbanistiche, tutto, in questa come nelle altre grandi Esposizioni del tempo, sembra ineluttabilmente assumere i caratteri ormai tipici della cultura moderna e occidentale.*

*This essay intends to offer a contribution to the study of the relationships between exhibition complexes and urban palimpsest, analyzing the text that the sociologist Georg Simmel dedicated to the Berlin Industrial Exhibition of 1896. The aim is to highlight the importance that the principles of permanence and transience they acquire in determining the different social dynamics 'staged' within the exhibition spaces. Behaviors of individuals, ways of consuming and displaying goods, architectural forms and urban planning solutions, everything, in this as in the other great Exhibitions of the time, inevitably seems to assume the characteristics that are now typical of modern and Western culture.*

### **Keywords**

Esposizioni universali, Georg Simmel, Sociologia urbana.  
*Universal Exhibition, Georg Simmel, Urban Sociology.*

### **Introduzione**

Che i principi di permanenza e transitorietà rappresentino due riferimenti-cardine idonei a spiegare e regolare in ogni tempo l'esistenza mondana dell'uomo, è ipotesi di natura filosofica che può esser condivisa o meno; che questi stessi principi possano divenire strumenti euristici di estrema utilità per l'analisi dei più svariati fenomeni sociali, è constatazione che sembrerebbe sociologicamente fondata. L'osservazione dei fenomeni sociali attraverso la lente di principi teorici ricorrenti nel tempo e tra loro speculari integra infatti gli estremi di un metodo particolarmente efficace. Confortato, nel nostro caso, dagli esiti profetici, dalle analisi oltremodo attuali, formulate più di un secolo fa da Georg Simmel, il sociologo berlinese che, da raffinato interprete della società primo-novecentesca, ha saputo letteralmente 'dissezionare' ogni aspetto della vita sociale moderna. Uno dei lasciti più fecondi dell'epistemologia simmeliana si ritrova, a parere di chi scrive, nell'enfasi volutamente posta sulla categoria concettuale della 'relazionalità'; detto in altri termini, su quell'idea seminale che pretende di rintracciare in ogni passaggio in cui si articola l'esistenza

sociale dell'individuo moderno le forme di una relazione: ragion per cui andranno prioritariamente considerate le forme di una relazione. In primo luogo delle relazioni che si stabiliscono con gli altri consociati, composte e continuamente ridefinite attraverso i cd. processi di 'sociazione' [Frisby 1985, 144].

In seconda battuta però, ai fini di un'analisi accurata dei fenomeni microscopici che pur animano la vita sociale, sarà opportuno tenere in debito conto anche la relazione che ciascun individuo, in base alla cultura del gruppo o al suo stesso carattere, è in grado di stabilire con gli oggetti di uso quotidiano. Tra di essi, e non a caso, particolare rilievo assumono quei beni che, già nella prospettiva teorica dell'economia capitalistica, assumono il controverso status di 'merci'. «Quanto più l'uomo ricerca oggetti e diviene a sua volta oggetto, – scriveva nel lontano 1969 Raymond Ledrut – tanto più si scopre e si vuole come soggettività. Questa duplice tendenza, tecnicista e utilitaria da un lato, sciupona e gratuita dall'altro, è caratteristica del nostro tempo e soprattutto del suo avvenire. L'urbanistica d'oggi – concludeva poi l'Autore – saprà cogliere questa duplice tendenza?» [Ledrut 1969, 188].

Infine, un'ulteriore modalità di lettura sociologicamente fondata della vita quotidiana consiste nel considerare il modo in cui si 'esperiscono' le diverse situazioni sociali, soprattutto lì dove si registra, come tipicamente avviene nelle città moderne, un aumento esponenziale del tasso di complessità ambientale. È in questo senso che 'l'individuo in situazione' descrive allora la persona nell'atto di sperimentare l'esistenza di un insieme di elementi esterni e di sollecitazioni di natura diversa: cose, persone, vincoli e possibilità d'azione. Tutto ciò, insomma che in un dato momento e in uno specifico luogo (ivi inclusa la città percepita e vissuta alla stregua di un 'testo urbano') [Mela 1998, 159 ss] restituisce, spesso inavvertitamente, il senso del contesto sociale e dell'ambiente fisico nel quale si sta operando.

Dunque, è su queste, pur sintetiche, premesse epistemologiche e di metodo che, in linea con i presupposti concettuali di una sociologia formale di evidente matrice simmeliana, siamo indotti a ritenere cicliche e 'permanenti' le forme in cui tali relazioni acquistano nella Storia il loro rilievo sociale; mentre contingenti e transitori, se non talvolta effimeri, appaiono i contenuti che esse finiscono per acquisire: nel corso del tempo, certo, ma anche nei diversi spazi, urbani e non, in cui gli individui svolgono la loro vita sociale.

## **1. L'Esposizione secondo Simmel**

Evento che offre ai singoli, fuori dalla vita ordinaria e dalla routine della quotidianità, un'esperienza particolarmente intensa, in grado di compendiare, nel circoscritto ma vasto raggio d'azione degli spazi espositivi, l'intero fascio delle relazioni interpersonali (ed esistenziali) a cui sopra si accennava. Perfetta metafora della vita sociale che gli abitanti delle metropoli moderne iniziano ormai a condurre con sistematica regolarità, l'Esposizione rappresenta in fondo un prodotto compiuto del progresso economico e sociale della civiltà occidentale.

Per questo, in quanto espressione del livello sempre più avanzato di industrializzazione dei paesi che le ospitano, ma anche di un modello organizzativo e del lavoro che, in base ai canoni delle teorie tayloriste e fordiste, si sta avviando alla produzione di tipo seriale e poi di massa, le esposizioni universali non possono non preannunciare, come intuisce lo stesso Simmel, l'avvento della società dei consumi [Paltrinieri 2004, 56 e ss]. E con essa, ovviamente, la necessità, avvertita con particolare urgenza nel sistema industriale e produttivo del tempo, di dotarsi di adeguate strategie pubblicitarie, così sviluppando, con il marketing ad esempio, uno specifico ramo dell'economia.



1: Georg Simmel (Berlino, 1858-Strasburgo, 1918).



2: Poster for the Industrial Exhibition in Berlin/Germany, 1896. Author: Ludwig Sütterlin (1865-1917).

Grazie alla possibilità di assommare nello stesso spazio, e secondo un ordine e criteri organizzativi razionali, una quantità fino a quel momento inaudita di beni materiali, di merci offerte alla vendita (dagli ascensori ai cannoni!), di oggetti da ammirare in vetrina, ma anche di attività ludiche del genere più vario, l'Esposizione diventa gioco-forza un luogo deputato all'incontro e allo svago. Simmel indaga dunque il modo in cui l'individuo percepisce e vive quest'esperienza inedita e sotto molti aspetti strabiliante.

In realtà, se è probabile che le fiere commerciali inducano nei loro avventori percezioni troppo 'veloci', e per questo effimere, è anche vero però che tali transitorie sensazioni corrispondono a un'esigenza che rimane invece costante nel corso dei secoli. Un po' in tutti gli strati sociali, e in ogni tipo di società infatti, le persone ambiscono a disporre di un luogo e di un momento da consacrare interamente ad attività di tipo ricreativo, interrompendo così una routine fatta perlopiù di lavoro, obblighi o costrizioni sociali. Non a caso, infatti, scrutando con il consueto acume anche nei meandri della psicologia del visitatore-medio di questo tipo di mostra-mercato, Simmel conclude che, nella congerie di sollecitazioni ricevute durante la visita, a imporsi su ogni altro stimolo sia proprio l'idea, il principio, dell'*Amusement* [Simmel 2006, 79] È, in altri termini, il desiderio, e poi la volontà delle persone di divertirsi, ciò che garantisce, seppur al prezzo di entrare in uno stato quasi ipnotico, di sopportare, gli effetti di per sé stordenti della sovraesposizione a una quantità mai vista di merci e di sollecitazioni; a una folla, solo apparentemente caotica, di meraviglie naturali e 'ricchezze vegetali' così come



di svaghi e passatempi. Secondo Simmel, però, in questi casi il visitatore riesce con molta fatica a discriminare tra gli stimoli offerti all'interno del vorticoso paesaggio artificiale di un'Esposizione. Come infatti avviene nel caso dell'uomo blasé [Simmel 1995, 43], questa varietà 'distraente' non viene effettivamente percepita dagli individui nei dettagli, nelle sue specifiche differenze. Con la conseguenza paradossale che tutto, pur in un ambiente caleidoscopico e tutt'altro che grigio come quello dell'Esposizione, tripudio di luci, colori e suoni, è sempre a rischio di trasformarsi poi, a livello psicologico, in qualcosa di tristemente uniforme, in un paesaggio visivo di fatto omogeneo, se non addirittura monotono. Vivere questa esperienza, infatti, significa esser *dentro* una situazione che è sì molto variegata e stimolante ma il cui consumo, questa la spiegazione che, anche se solo di sfuggita, offre Simmel, pur costituendo una forma di libero godimento della molteplicità, si basa sostanzialmente su quelle funzioni della mente che fanno capo, nelle stesse parole dell'autore, alle province «passive e recettive» della vita [Simmel 2006, 80]. L'attività consumistica di clienti e spettatori, in altre parole, per definizione passiva, finisce per svolgere una funzione compensativa rispetto a tutte quelle energie fisiche e mentali che quotidianamente gli individui sono obbligati a investire nelle loro attività produttive. Attività a loro volta determinate, a livello di dinamiche macrosociologiche, dall'incipiente processo di divisione del lavoro e dalla maggiore specializzazione che, soprattutto nella metropoli moderna, è richiesta per lo svolgimento delle funzioni professionali. L'uomo – scriveva non a caso Walter Benjamin – si abbandona alle manipolazioni dell'industria dei divertimenti «godendo della propria estraniamento da sé e dagli altri» [Benjamin 1995, 151].

Dunque, tra ciò che *permane*, nell'animo umano come nell'organizzazione socio-tecnica che assume la città moderna, vi è forse anche quella precipua dinamica basata, come visto, sull'incontro tra domanda e offerta di divertimento. Divertimento da concedersi però nei luoghi deputati, quali erano appunto le grandi esposizioni di fine ottocento o quali appaiono oggi, nel mondo globale e nella società dell'informazione, le nuove esposizioni universali [Massidda 2011], i centri commerciali o il parco dei divertimenti. In questi luoghi la ricerca dello svago, il desiderio di distrazione e di stordimento, viene da dire, non può che esser appagato se non attraverso la costruzione di situazioni per definizione 'consumabili'. Situazioni in cui cioè si sperimentano attività ludiche che hanno una durata necessariamente limitata (il tempo di una visita o di un giro di giostra) e dove si possono guardare o acquistare beni commerciali fungibili ed evidentemente soggetti a usura, fonti a loro volta di un godimento fugace, transitorio o effimero.

## 2. Permanenza ed effimero

Se dunque anche il nuovo modello di città industriale intercetta tale esigenza dell'individuo, costante in tutti i tempi e a tutte latitudini (il bisogno di concedersi un momento di svago!), anche le esposizioni universali, con la loro vasta e articolata organizzazione, dovranno adeguarsi ai tempi, ideando, ad esempio, nuove tecniche di presentazione e di offerta del prodotto. A tal proposito Simmel ricorda come, già nei mercati, anticamente, le urla dei venditori avessero giustappunto la funzione di magnificare le qualità e l'estetica delle merci proposte in vendita. Nell'Esposizione di Berlino, invece, sottolinea ancora l'autore, merci e servizi sono immancabilmente offerti in cambio di danaro: occorre infatti pagare per accedere a ogni singola attrazione! Ciò perché probabilmente il costo del biglietto, percepito psicologicamente dai consumatori come un piccolo ostacolo da superare per realizzare il proprio pressante desiderio, genera in essi un maggiore entusiasmo; oltretutto aspettative crescenti rispetto a quanto stanno andando ad acquistare [Simmel 1987, 31-32]. Considerata

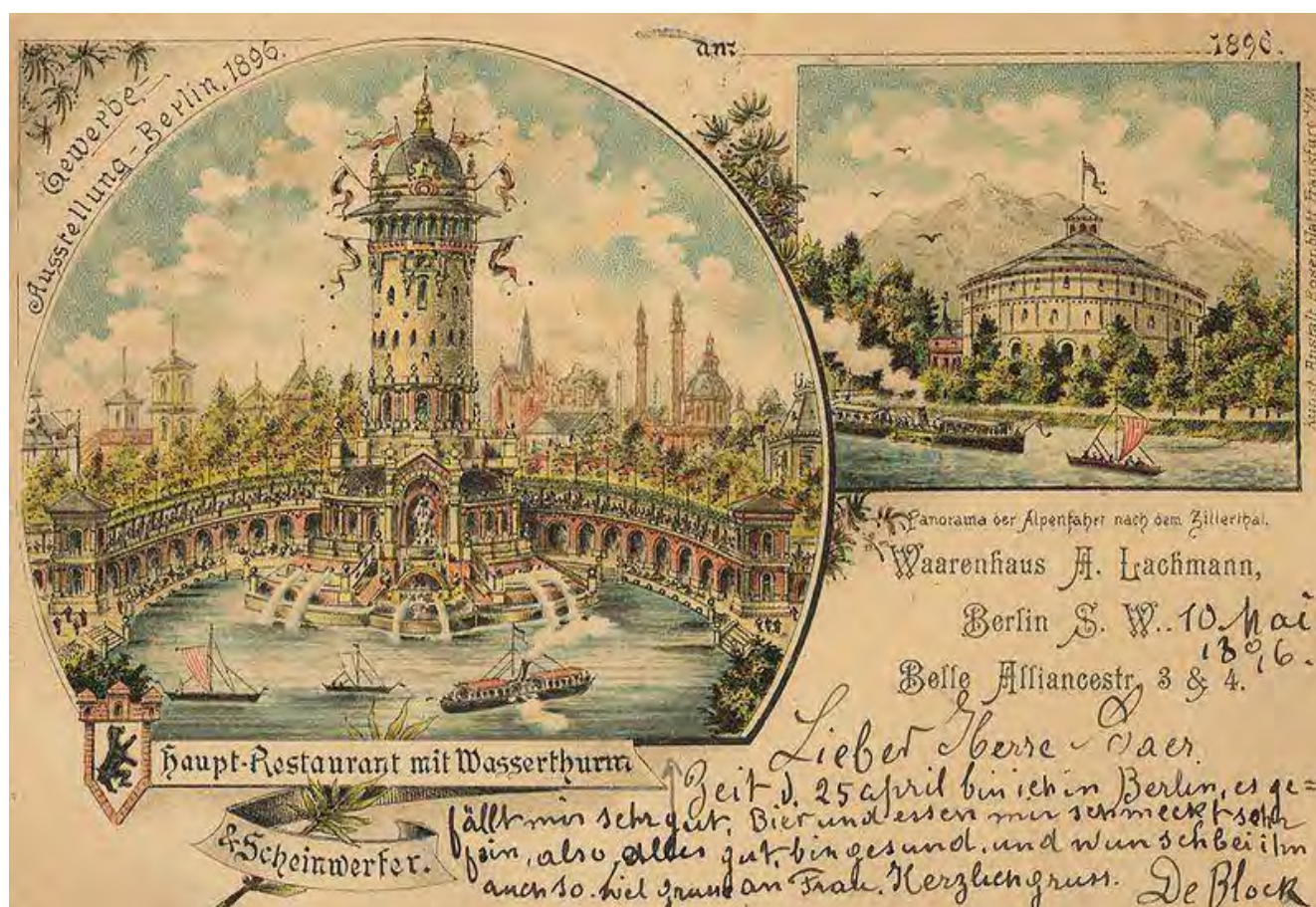
dunque la *permanenza* nel tempo di questi bisogni sociali, quello economico di commercializzare in modo efficace il prodotto, e quello culturale di comprarlo (o si pensi, a riguardo, all'esigenza delle persone di fare periodicamente un giro di acquisti o di shopping), i 'tempi moderni', nei quali lo stesso Simmel scrive, proporranno allora al pubblico lo spazio, enorme, composito e sostanzialmente 'transitorio', su cui sorge la Grande Esposizione; una cittadella che sta dentro la metropoli (nella fattispecie, Berlino), realizzata *ad hoc*, avvalendosi di architetture innovative e, agli occhi di molti, spregiudicate. Utilizzando materiali nuovi, come l'acciaio e il vetro, verrà garantita al visitatore una maggiore luminosità degli ambienti, e di conseguenza la possibilità di visualizzazioni prospettiche multiple; ma anche, allo stesso tempo, quel senso di sicurezza che solitamente trasmettono strutture stabili e salde. D'altronde, solo qualche anno dopo, nel 1931, così si esprimeva, sulla scia delle intuizioni simmeliane, la scrittrice Virginia Woolf: «Il fascino della Londra moderna sta proprio nel fatto che non è costruita per durare, ma perché passi. Il vetro, la trasparenza, la successione di onde di cartongesso colorato offrono un piacere diverso, come diverso è lo scopo, rispetto a quello voluto e ricercato dagli antichi costruttori e dai loro mecenati, la nobiltà d'Inghilterra» [Woolf 2006, 17-22].

L'architettura dell'Esposizione, sembra allora dire Simmel, è funzionale alla possibilità di vivere una situazione (o un ambiente, come si diceva prima) che è tanto ricca, sovrabbondante di cose, concepita com'è in ogni sua parte per esaltare il progresso scientifico e sociale o anche la pacifica convivenza (valori non a caso travolti, non molto tempo dopo, dallo scoppio del primo conflitto mondiale), quanto transitoria, nel senso di costituire essa per il singolo un'esperienza che spesso è avvertita come caotica, poco predicibile e difficilmente ripetibile.

Ancora una volta i concetti di permanenza e di effimero, come già accennato, diventano opportune chiavi di lettura di fenomeni sociali solo apparentemente insignificanti. Simmel definisce infatti 'transitorio' lo stile «peculiare per tali manifestazioni» [Simmel 2006, 82]. Un'idea di transitorietà che però gli architetti hanno saputo ora mirabilmente proporzionare alla stessa diffusa esigenza di 'solidità'. Paradossalmente, infatti, proprio perché non hanno pretesa «di durata e di resistenza» [*Ibidem*], queste strutture non vengono percepite dall'utenza come qualcosa di fragile o di provvisorio.

D'altronde è in questo continuo gioco di compensazioni (e relazioni) tra principi regolativi e realtà sociali diverse che Simmel sembra intravedere uno degli elementi caratterizzanti la modernità. Anche attraverso la Grande Esposizione industriale, osserva il sociologo berlinese, la civiltà ottocentesca e occidentale dà prova di volersi allontanare dall'estetica imperante nello stile guglielmino, affrancandosi così da quella monumentalità architettonica che forse, oltremodo sbilanciata verso la ricerca della stabilità delle strutture (di per sé più idonea a garantire la permanenza storica delle forme, la loro immortalità) dimostrava di tener ancora in eccessiva considerazione il ruolo, per molti versi 'statico', dell'individuo. E tutto ciò a scapito della categoria euristica, fondamentale, come già si è detto, per lo stesso Simmel, della relazione sociale. Della necessità cioè che ciascun attore, lo Stato nazionale che espone i suoi 'gioielli' nella vetrina globale, così come l'individuo che interagisce nella metropoli moderna, sappia tenere in seria considerazione conseguenze e implicazioni dei rapporti che instaura con gli altri, con gli oggetti di uso comune, con l'ambiente sociale di riferimento. «L'inclinazione modernista per il monumentale, che voleva comunicare la stabilità, l'autorità e il potere dell'ordine costituito capitalista, è stata sfidata da uno stile postmoderno 'ufficiale', che esplora l'architettura della festa e dello spettacolo, con la sua inclinazione per l'effimero e per un piacere transitorio ma coinvolgente» [Harvey 1998, 311].

ANGELO ZOTTI



3: Old picture postcard of Berlin Industrial Exhibition 1896 in Treptower Park. View of main restaurant with water tower, colonial exhibition and theater Alt-Berlin.

Non sarà un caso allora che l'analisi 'microscopica' di Simmel abbia disvelato, e in modo sorprendente, l'esistenza di un elemento relazionale, la possibilità del confronto che fa la differenza, non solo tra individuo e oggetti, ma addirittura tra gli stessi oggetti che qui si stanno prendendo in considerazione. Come oggi evidente a tutti, in base alle leggi del mercato e dell'economia capitalistica, le merci devono stimolare l'immaginazione dei potenziali acquirenti, per acquisire così una sorta di valore aggiunto che vada ben oltre il mero parametro della loro funzionalità. Ancora Benjamin: «le Esposizioni mondiali trasfigurano il valore di scambio delle merci; creano un ambito in cui il loro valore d'uso passa in secondo piano; inaugurano una fantasmagoria in cui l'uomo entra per lasciarsi distrarre» [Benjamin 1995, 151].

Di conseguenza Simmel intuisce l'importanza che può assumere anche la semplice disposizione degli oggetti all'interno di spazi dedicati alla loro esposizione al pubblico. Una particolare sistemazione delle merci, ad esempio, anche nella limitata superficie di una vetrina (un articolo collocato prima o dopo un altro!) può influire, in teoria, sulla loro resa estetica, sollecitando e provocando diversamente i sensi, per quanto già estenuati, dei clienti.



4: The incubator baby exhibit at the Berliner Gewerbeausstellung in 1896. The drawing is from a German newspaper.

## Conclusioni

Se dunque dal modo di organizzare le esposizioni moderne Simmel riesce a ricavare quei principi di marketing che tanta importanza avranno poi nella successiva società di massa e dei consumi, da teorico particolarmente attento alla ricorsività a-storica delle forme, saprà spingersi ancora oltre, operando un ardito parallelismo tra quanto la relazione tra le cose produce in ambito estetico e quanto, in un altro ambito, quello etico, produce invece la relazione tra gli uomini. Un modo, sembra di poter affermare a questo punto, per ancorare l'eventuale valore di uomini e merci, più che alla loro essenza, a quello scarto differenziale che è invece in grado di avvicinarli o separarli ad altri uomini o ad altre merci. Un oggetto è tanto più attraente se adeguatamente valorizzato, ad esempio perché vicino a un altro oggetto, di cui funge semmai da adeguato complemento; così come un'azione umana può esser meglio valutata da un punto di vista etico considerando l'azione di un altro individuo, che semmai l'ha provocata o co-determinata. L'idea di fondo, dunque, è che uomini e cose di continuo si attraggano e si respingano, creando così contesti armonici e relazioni cooperative



ANGELO ZOTTI



5: Old picture postcard of Berlin Industrial Exhibition 1896 in Treptower Park. Overlook of the exhibition area Overview from east fairground map (showing a length of about 2 km with the river Spree at the top) across the river Spree.

o producendo, all'opposto, stridenti contrasti, ad esempio tra colori o tra persone intente a confliggere tra loro.

Tutto ciò conduce allora a considerare un altro fattore che sistematicamente si presenta nelle dinamiche sociali indagate da Simmel: il risultato di queste relazioni, tra cose e tra persone, rappresenta a sua volta un tutto, ovvero una realtà a se stante che però contiene in sé elementi diversi, più o meno belli o brutti, più o meno buoni o cattivi. E, come ricorda Mele nel commentare Simmel, «lo specifico carattere estetico della modernità è quello che vede il prevalere dell'insieme sulla singolarità e delle interconnessioni sull'azione isolata» [Mele 2006, 15]. Dunque, così come la somma (che non è meramente aritmetica) delle relazioni tra oggetti in esposizione, la loro disposizione in un certo spazio, è quanto produce un effetto- vetrina, allo stesso modo le relazioni tra gli uomini compressi nello spazio della Grande Esposizione, i loro incontri casuali o programmati, si strutturano all'interno di un grande contenitore. Tale grande contenitore appare circoscritto nello spazio urbano, e in questo senso, se solo si considera che edifici e manufatti sopravvivranno alla stessa fiera espositiva, esso rappresenta qualcosa di permanente. Ma si tratta anche, e per definizione, di un evento limitato nel tempo: per tal ragion di un evento transitorio.

In realtà queste realtà-contenitore sono in grado di dare nuovo senso agli elementi che esse stesse contengono. Una dinamica formale che si ripete quasi *ad infinitum* se si considera il ruolo che, in questo evento, secondo Simmel, gioca la sua Berlino, «la metropoli, la città-



mercato universale, la scena dei processi di intellettualizzazione del mondo e perdita dell'oggettività» [Dal Lago 1994, 115].

La città che ospita l'Esposizione infatti non fa che attrarre a sé una quantità enorme di merci provenienti da tutto il pianeta, lavorate secondo metodi e logiche che evidentemente appartengono ad altre culture nazionali ma che Berlino ha il potere di accogliere e ordinare sotto le insegne del suo prestigio di capitale; in virtù di una capacità tecnico-organizzativa che le deriva, nelle parole di Simmel, dal possesso della 'ragion pratica' [Simmel 2006, 85]. Berlino dunque incarnando quell'idea di città che è «nella filosofia e nella sociologia della cultura di fine secolo il tipo ideale più rappresentativo della modernità [Dal Lago 1994, 115], assurge a simbolo del Tutto rispetto alle parti-componenti che arrivano invece dalle altre città del mondo. In questo senso la capitale tedesca, 'la città universale' [Simmel 2006, 81], diventa cornice ideale dell'evento, e ad esso conferisce ulteriore fascino, innervando, per così dire, il fenomeno dell'Esposizione delle sue stesse peculiarità.

A tal proposito, sembra dire Simmel al termine del breve saggio, l'intero evento appare come il prodotto diretto di uno spirito pragmatico e poco incline a esaltare il fascino dell'apparenza. I tedeschi sono un popolo particolarmente efficiente. La logica che anima Berlino, infatti, è innanzitutto quella di organizzare un'operazione di tipo commerciale; operazione che quindi non scaturisce da esigenze di tipo estetico, come avviene invece in Francia, il paese rivale. Ecco perché, nel denunciare, forse a malincuore, una certa carenza di gusto dimostrata nell'allestimento della fiera, Simmel sembra concludere augurandosi che proprio dalle proprietà pratico-funzionali che sono proprie all'evento espositivo, e forse, perché no, dal quel carattere *permanente* dei tedeschi che nell'Esposizione si è per così dire oggettivizzato, possa svilupparsi in futuro un maggiore e più fecondo impulso estetico.

## Bibliografia

- BENJAMIN, W. (1995). *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi.
- DAL LAGO, A. (1994). *Il conflitto della modernità. Il pensiero di Georg Simmel*, Bologna, il Mulino.
- FRISBY, D. (1985). *Georg Simmel*, Bologna, il Mulino.
- HARVEY, D. (1998). *L'esperienza urbana. Metropoli e trasformazioni sociali*, Milano, Il Saggiatore.
- LEDROUT, R. (1969). *Sociologia urbana*, Bologna, il Mulino.
- MASSIDDA, I. (2011). *Atlante delle grandi esposizioni universali. Storia e geografia del medium espositivo*, Milano, Franco Angeli.
- MELA, A. (1998). *Sociologia delle città*, Roma, Carocci.
- MELE, V. (2006). *Introduzione*, in *Estetica e sociologia*, a cura di V. Mele, Roma, Armando.
- PALTRINIERI, R. (2004). *Consumi e globalizzazione*, Roma, Carocci.
- ROWE, D. (1995). *Georg Simmel and the Berlin Trade Exhibition of 1896*, in «Urban History», vol. 22, Cambridge University press.
- SIMMEL, G. (1896). *Berliner Gewerbe-Ausstellung*, Vienna, in «Die Zeit», n. 7 (91).
- SIMMEL, G. (1987). *Philosophie de l'argent*, Paris, Presses Universitaires de France.
- SIMMEL, G. (1995). *La metropoli e la vita dello spirito*, a cura di P. Jedlowski, Roma, Armando.
- SIMMEL, G. (2006). *Estetica e sociologia*, a cura di V. Mele, Roma, Armando.
- WOOLF, V. (2006). *Londra in scena*, a cura di N. Fusini, Milano, Mondadori.



## *Die Stadt von Morgen: la 'città di domani' e l'Interbau 57 a Berlino*

### *Die Stadt von Morgen: the 'city of tomorrow' and the Interbau 57 in Berlin*

**ANDREA MAGLIO**

Università di Napoli Federico II

#### **Abstract**

*L'esposizione internazionale di architettura 'Interbau 57' rappresenta un passo significativo, soprattutto per le connotazioni simboliche, nella ricostruzione postbellica di Berlino ovest. Al posto di un precedente quartiere è realizzato un frammento urbano, integrato con l'adiacente parco del Tiergarten, capace di incarnare le idee più avanzate ed aggiornate nel campo dell'architettura e della pianificazione, sulla scia della carta di Atene e dei modelli di città razionalista. In contrapposizione all'idea di città 'compatta' del settore orientale, qui viene creata una città 'diradata', immersa nel verde, con 'oggetti' architettonici posti a sufficiente distanza l'uno dall'altro. 'Sole, aria e casa per tutti', come recita il titolo di una delle mostre allestite per l'occasione, è un motto che ben riassume i criteri su cui si imposta l'intera operazione, che ha lasciato oggi un quartiere, in un'area centrale di Berlino, in grado di testimoniare le aspirazioni, i conflitti e i traguardi di un'epoca.*

*The architectural International Exhibition 'Interbau 57' is an important step – specially for its symbolic aspects – in the post-war reconstruction of West Berlin. In the place of the previous neighborhood a new part of the city is realized, which is close to the Tiergarten park and reflects the most advanced ideas on architecture and urban planning, based on the Athens Charter and on the rationalist city models. In contrast with the 'compact' city of the Eastern sector, here a 'sprawled' city is created, immersed in the greenery and with architectural 'objects' separated from each other. 'Sun, air and home for everybody', title of one of the side exhibitions, is a sentence that summarises the criteria of the whole exhibition, that has today left a neighborhood in a central area of Berlin and can represent ambitions, conflicts and goals of its time.*

#### **Keywords**

Berlino, esposizioni, Interbau.

*Berlin, exhibitions, Interbau.*

#### **Introduzione**

Il 6 luglio 1957 si inaugura la prima grande esposizione berlinese del dopoguerra, denominata Interbau, con cui è realizzato un nuovo quartiere, lo Hansaviertel, sul luogo di un precedente distretto gravemente danneggiato dai bombardamenti della seconda guerra mondiale. Per realizzare l'esposizione si decide di radere al suolo quanto è rimasto e ricostruire il quartiere con criteri del tutto diversi. Su un'area di 25 ettari sono costruiti circa 1.200 appartamenti da oltre 50 architetti provenienti per un terzo da Berlino, per un terzo dal resto della Germania e per un terzo dall'estero [Maglio 2003, 138]. Oltre alle case sono realizzate diverse attrezzature, e in particolare due chiese, una biblioteca, due scuole e una zona commerciale.

L'edificazione del nuovo quartiere non va intesa come un semplice episodio all'interno del processo di ricostruzione postbellica nella ex capitale del Reich, ma ne vanno colti il significato simbolico e il valore politico. Si tratta infatti dell'intervento a cui è affidato il compito

ANDREA MAGLIO



1: Hansaviertel: modello definitivo, 1956 (Foto, Landesarchiv Baden Württemberg).

di competere con la più significativa realizzazione di Berlino est, ossia la Stalinallee, la prima 'strada socialista', il cui tratto orientale è già terminato alla metà degli anni Cinquanta. Nel 1949 era stata istituita la Repubblica Democratica Tedesca, la DDR, appartenente al blocco sovietico, e da quel momento i rapporti tra le due Germanie peggiorano sempre più, fino alla costruzione del muro nel 1961. Gli anni Cinquanta, quindi, sia per il contesto internazionale che per quello tedesco, rappresentano una stagione delicatissima in cui gli equilibri risultano di per sé mutevoli e quanto mai fragili [von Beyme 1987]. La ricostruzione nei due settori non rappresenta perciò solo un'ovvia esigenza materiale, ma diviene anche un terreno di confronto e di scontro, ossia un'arma per affermare la supremazia del proprio modello politico, sociale e culturale.

Infatti, il quartiere edificato con l'Interbau del 1957 risponde a criteri del tutto opposti a quelli del nuovo asse di Berlino est: quest'ultimo è configurato come un asse monumentale, definito da cortine stradali continue, con richiami agli stilemi architettonici classici, mentre lo Hansaviertel è concepito – sulla scia della Carta di Atene – come un insieme di edifici isolati, separati dal verde e con soluzioni abitative innovative. Alla città 'compatta' del settore orientale si contrappone la città 'articolata e diradata' – *gegliederte und aufgelockerte Stadt* – di Berlino ovest [Maglio 2003, Maglio 2005]. Il nuovo quartiere occidentale assume quindi un'importanza cruciale, divenendo il simbolo della ricostruzione non solo nel settore occidentale di Berlino ma forse dell'intera Germania Federale. Tale carattere simbolico lo rende per molti motivi un *unicum*, connotato da un valore fortemente sperimentale e difficilmente replicabile su scala più ampia. Nella tradizione tedesca non è inconsueta l'organizzazione di esposizioni di architettura poi divenute quartieri abitati, come esattamente cinquanta anni prima dell'Interbau era



2: Hansaviertel: schema particellare prima e dopo la guerra; a sinistra, in nero, gli edifici scampati ai bombardamenti (Schulz, Schulz 2008).

accaduto con il Weißenhof di Stoccarda; entrambe possono essere considerate perfette testimonianze della più avanzata cultura disciplinare della loro epoca, anche se nel caso berlinese il dibattito sulla ricostruzione, in un panorama di devastazioni comune a tutte le maggiori città tedesche e in presenza di posizioni alquanto eterogenee, si giova particolarmente di un caso esemplare con cui confrontarsi.

### 1. Il piano dello Hansaviertel

Nel giugno del 1953 è bandito il concorso per il piano complessivo relativo all'area di Hansaviertel, cui partecipano ben 98 concorrenti. Vincitore risulta il gruppo formato da Gerhard Jobst, Willy Kreuer e Wilhelm Schließer, ma già dall'agosto dello stesso anno l'area dell'intervento è modificata per limitarlo alla sola parte meridionale, al di sotto della linea della S-Bahn, e allestire un'esposizione internazionale di architettura, allora prevista per il 1956. Anche in virtù di tali decisioni, il percorso che conduce dal progetto vincitore alla soluzione definitiva, sostanzialmente modificata, è complesso e tormentato. Intervengono figure celebri a livello internazionale, come ad esempio quella di Otto Bartning, architetto di Karlsruhe già noto negli anni precedenti la guerra, adesso presidente del Bund Deutscher Architekten – ossia l'Ordine degli architetti – e nominato a capo del 'Comitato per la ricostruzione di Hansaviertel' [Durth, Pehnt, Wagner-Conzelmann 2017]. Il piano di Jobst e Kreuer è fortemente rimaneggiato allorché, per precise disposizioni della controparte amministrativa, oltre a Bartning interviene un ristretto gruppo di architetti comprendente l'olandese Jacob Bakema e sono recuperate idee presenti in altri progetti presentati al concorso.

Il risultato finale è un frammento urbano con caratteristiche molto precise: oltre ad essere un chiaro esempio di città 'articolata e diradata' – una formula celebrata dal libro di Johannes Göderitz, Hubert Hoffmann e Roland Rainer, ripubblicato proprio nel 1957 dopo la prima edizione del 1945 –, esso rimanda anche a un altro concetto chiave del dibattito postbellico, ossia quello di *Stadtlandschaft*, 'paesaggio urbano'; con questo termine, capace di differenti sfumature a seconda dei momenti storici e dei contesti, si allude generalmente a una struttura urbana rarefatta, in armonia con il paesaggio e con gli elementi fisici del territorio. La città 'articolata e diradata' rappresenta invece un modello in cui le diverse parti presentano un certo grado di autosufficienza in termini di infrastrutture e attrezzature, organizzandosi intorno a un nucleo centrale con presidi amministrativi, culturali e ricreativi: Hansaviertel diviene una di



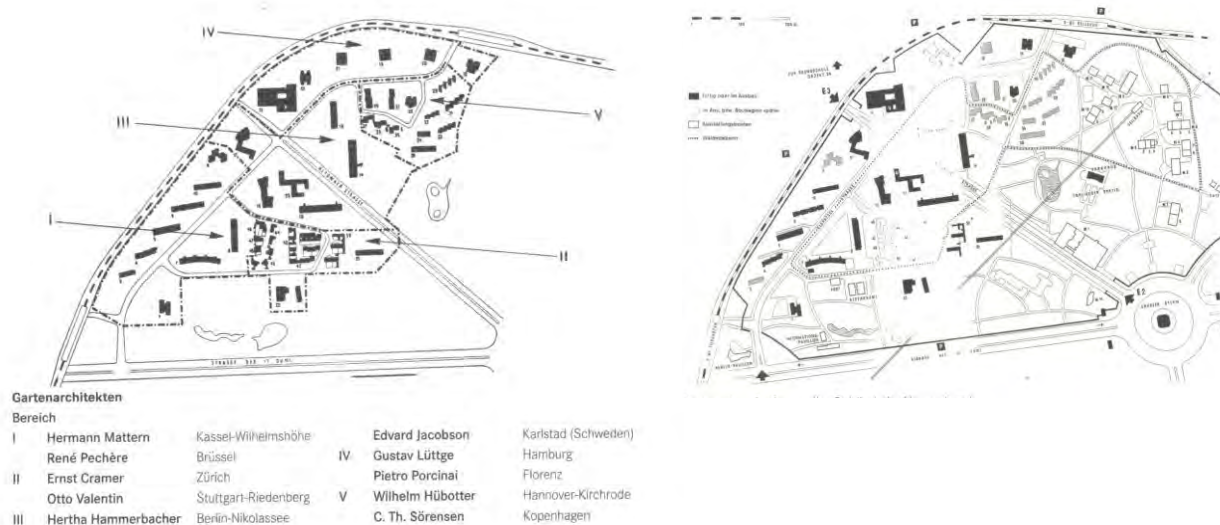
queste cellule, con la sua dotazione di chiese, scuole, negozi e biblioteca, a sua volta articolata in sotto-cellule, con una precisa gerarchia delle funzioni e dei percorsi stradali. La tangenza con il principale parco berlinese, il Tiergarten, rende ancor più significativa la dotazione di verde e permette una perfetta integrazione con il parco.

Ovviamente, oltre alla carta di Atene, vi si riscontra un riflesso di molta parte della cultura urbanistica occidentale, dal lavoro del MARS con il piano londinese del 1942 ad alcune esperienze nordamericane [Dolff-Bonekämper 1999, 18-19]. La relazione con il resto della città è decisiva già nelle indicazioni del bando e la scelta del sito è dovuta, oltre alla presenza del parco e delle linee di trasporto metropolitano, anche alla vicinanza con l'università e con l'area dello zoo, nuovo centro del settore occidentale dopo la divisione di Berlino. Molti dei progetti presentati al concorso si sforzano proprio di connettere questa cellula urbana con la città: la giuria loda ad esempio il progetto che ottiene il terzo premio, ossia quello di Sergius Ruegenberg e Wolf von Möllendorff, per la capacità di legare al quartiere non solo il parco e il fiume, ma anche il castello di Bellevue, dal 1959 residenza secondaria del presidente della repubblica, e la manifattura di porcellane, situata a sud-ovest dell'area oltre il viadotto della S-Bahn [Amberger 2000, 170].

La soluzione definitiva del piano prevede la combinazione di diverse tipologie edilizie, con case in linea, edifici a torre e il 'tappeto' di case basse unifamiliari, ma con un orientamento basato su due giaciture ortogonali uguale per tutti, come suggerito da Bakema [Landau 1992, 73]. L'edificio di Gropius fa eccezione in quanto articolato su una facciata curvilinea con una concavità rivolta verso sud. Tra gli architetti chiamati a realizzare un progetto vi sono alcune celebrità internazionali, come Alvar Aalto, Oscar Niemeyer, Luciano Baldessari, Pierre Vago, Jacob Bakema con Johannes Hendrik van den Broek, Kay Fisker e Arne Jacobsen, nonché alcuni tra i più noti architetti tedeschi. Inoltre, a Le Corbusier sarà affidato l'incarico di costruire una Unité d'habitation a Charlottenburg, lontano dal sito di Hansaviertel, e all'americano Hugh Stubbins quello di realizzare la Kongreßhalle, oggi Haus der Kulturen der Welt, nel parco del Tiergarten.

## **2. Una città in mostra: l'Interbau 57**

L'idea di un'esposizione di architettura a Berlino risale al 1951, ossia l'anno in cui a Hannover si tiene la manifestazione Constructa, un'esposizione voluta da Rudolf Hillebrecht in occasione della quale si tiene un convegno con 40 architetti tra cui Walter Gropius e Paul Bonatz. L'evento fornisce uno spunto per la decisione di organizzare una mostra a Berlino, in particolare per i 25 anni dalla Deutsche Bauausstellung tenutasi nella ex capitale del Reich nel 1931 [Mahler 1953]. Come detto, l'inaugurazione dell'interbau sarà slittata di un anno e si troverà invece a coincidere con il trentennale del Weißenhof. Sin dall'inizio è ben chiaro come l'esposizione debba avere anche il carattere di un quartiere destinato ad essere abitato. Il bando del 1953 chiede ai partecipanti non solo di definire una forma urbana, ma anche di considerare il problema delle proprietà catastali e dei relativi accorpamenti. Il fitto tessuto del vecchio quartiere, la cui distruzione è necessaria perché ciò avvenga, sarà quindi sostituito dal nuovo 'paesaggio urbano' immerso nel verde: il parco del Tiergarten non deve più costituire un'oasi circondata da una città compatta e densamente abitata quanto piuttosto un nucleo integrato alle aree verdi dei quartieri circostanti [Geist, Kürvers 1989, 364-365]. L'importanza attribuita alle aree verdi è confermata dalla presenza di dieci progettisti di giardini, tra cui l'italiano Pietro Porcinai, ai quali è affidato il compito di definire le vaste superfici libere tra gli edifici.



3: Hansaviertel: ripartizione delle aree verdi per progettisti (Schulz, Schulz 2008).

4: Hansaviertel: situazione all'inaugurazione dell'Interbau nel giugno 1957; in nero gli edifici completati, in grigio quelli in costruzione o ancora da iniziare, in bianco quelli espositivi (Das Hansaviertel in Berlin 1995).

L'esposizione vera e propria si tiene dal 6 luglio al 29 settembre 1957 e vede la partecipazione di quasi un milione di visitatori, di cui circa novantamila dall'estero. Sebbene la stampa e gli organi amministrativi celebrino il successo dell'operazione, alla data dell'inaugurazione solo un terzo degli edifici previsti è già terminato, mentre un altro terzo è in costruzione e il resto ancora in fase progettuale [Das Hansaviertel in Berlin 1995, 38]. Un solo edificio, la torre disegnata da Klaus Müller-Rehm e Gerhard Siegmann, è già abitato, mentre gli altri edifici terminati sono interamente dedicati alla visita del pubblico. Ai visitatori è offerto uno sguardo ad ampio raggio sulle diverse tipologie abitative, dalla casa isolata a quelle in linea, fino alle torri, e quindi sulle diverse soluzioni planimetriche degli appartamenti. Ad esempio, grande successo di pubblico e di critica riscuotono gli alloggi disegnati da Alvar Aalto, incardinati su uno spazio di soggiorno centrale multifunzionale – definito 'Allraum' – intorno a cui si dispongono la loggia esterna e tutti gli altri ambienti.

Anche l'edificio degli olandesi Bakema e van der Broek, dalla tipologia a torre, riceve numerosi consensi, in particolare per la soluzione degli alloggi *duplex*: protagonista dei Ciam di quegli anni e della contestazione a Le Corbusier e alla generazione dei vecchi maestri, Bakema propone non a caso un superamento del motivo lecorbusiano dell'Unité tramite un incastro di cellule differente, in cui l'appartamento non è mai alla stessa quota del corridoio [Maglio 2014, 387]. Gli edifici realizzati offrono anche una vasta panoramica sulle tecniche costruttive, alcune delle quali anche sperimentali: dagli edifici a struttura in calcestruzzo armato a struttura puntuale, o a pareti portanti, fino alle case unifamiliari in Gasbeton (calcestruzzo aerato autoclavato).

Accanto agli edifici visitabili vengono allestiti anche padiglioni temporanei per l'allestimento di mostre collegate a quella principale, tra cui spiccano quella dedicata alla 'città di domani', *Die Stadt von Morgen*, e quella invece rivolta alla 'città di ieri', ossia agli sviluppi dell'urbanistica tedesca dal 1945, ospitata all'interno del castello di Bellevue.

ANDREA MAGLIO



*5: Vista dalla gru panoramica: in primo piano l'edificio di Alvar Aalto (Landesarchiv Berlin).*

## Conclusioni: l'eredità dell'esposizione

Nel 1957, celebrando l'inaugurazione dell'Interbau, la rivista «Architektur und Wohnform» sottolinea che «non si tratta di una città ideale costruita su una qualsiasi, indifferente area espositiva, ma di una reale ricostruzione, legata alle strutture della città storica» [Lancette 1956-57]. In realtà, si potrebbe affermare che si tratta di una città reale con cui sperimentare l'applicazione di un modello ideale; nonostante le richieste del bando, il nuovo quartiere si sostituisce con assoluta indifferenza al tessuto preesistente, se non per parte della trama stradale e per le linee di trasporto pubblico. D'altronde, lo stesso articolo afferma che «al posto del tipico quartiere di una grande metropoli con 'caserme d'affitto' una accanto all'altra, strade asfaltate, piccoli giardinetti e bui cortiletti nasce ora un vivace 'paesaggio urbano' [Stadtlandschaft] pieno di verde che si confonde col Tiergarten».

Anche in quanto risultato di uno sforzo collettivo, lo Hansaviertel esprime una visione comune alla cultura architettonica e urbanistica dell'epoca e in tal senso senza dubbio un frammento di città ideale. Tale modello non è facilmente replicabile, poiché il quartiere è realizzato in un'area centrale, perfettamente servita dai mezzi di trasporto pubblico, non lontano da attrezzature sportive, ricreative e ad uso culturale e in adiacenza al più grande parco urbano berlinese. Infatti, nei decenni successivi la ricostruzione della città avverrà seguendo criteri alquanto differenti, prevedendo insediamenti in aree periferiche con una densità abitativa ben maggiore, minore presenza di aree verdi e una dotazione di attrezzature nettamente inferiore. È il caso di alcuni insediamenti degli anni Sessanta, come la Gropiusstadt, progettata da Walter Gropius con il TAC's, e del Märkisches Viertel, nuova città da 40.000 abitanti realizzata sulla base del piano di Werner Düttman; quest'ultima, in particolare, doveva costituire un frammento urbano dotato di verde e servizi ma, anche a causa di ritardi e difformità nella realizzazione delle attrezzature, diviene oggetto di contestazioni e critiche da parte sia della popolazione che della stampa specializzata. Anche la sperimentazione sulle tipologie degli alloggi, uno degli aspetti più interessanti dell'esposizione del '57, non sembra aver prodotto risultati molto duraturi. Il *soziale Wohnungsbau*, l'edilizia residenziale popolare, negli anni successivi ha necessariamente segnato un appiattimento rispetto alla varietà di soluzioni proposte per lo Hansaviertel, le cui abitazioni sono oggi orgogliosamente abitate dall'*upper class* berlinese.

Il quartiere oggi rappresenta tuttavia anche un simbolo di un'intera stagione per molti versi e da più parti riconsiderata. Rimane infatti la testimonianza decisiva di un modello urbano capace di assorbire sincreticamente tutte le novità della cultura architettonica post-bellica, fondata sul diradamento e su una precisa strutturazione, in netta contrapposizione alla città tradizionale e all'idea di *rue corridor*. Tale testimonianza appare oggi ancor più significativa dopo che, a partire dagli anni Novanta, il *mainstream* della cultura disciplinare berlinese ha avviato un deciso ritorno alla città ottocentesca e allo schema isolato-strada-piazza. Il concetto di 'ricostruzione critica', con cui la città è stata riplasmata dopo la caduta del Muro e che nei successivi trent'anni ha incontrato sempre più entusiastici consensi, rende per contrasto ancora più preziosa la presenza ormai anacronistica di Hansaviertel, evidenziandone l'indubbio valore storico.

## Bibliografia

AMBERGER, E.M. (2000). *Sergius Ruegenberg. Architekt zwischen Mies van der Rohe und Hans Scharoun*, Berlin, Berlinische Galerie.

*Das Hansaviertel in Berlin. 1957-1993. Konzepte, Bedeutung, Probleme* (1995). A cura del Bezirksamt Tiergarten von Berlin, Abteilung Bau- und Wohnungswesen, Naturschutz- und Grünflächenamt, in collaborazione con il Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umweltschutz, Fachabteilung Bau- u. Gartendenkmalpflege (testi di U. Nerger, G. Dolff-Bonekämper, K. Lingenauber), Berlin, Verwaltungsdruckerei.

ANDREA MAGLIO

- "die stadt von morgen". Beiträge zu einer Archäologie des Hansaviertels Berlin* (2008). A cura di A. Maechtel, K. Peters, Köln, Walther König.
- DOLFF-BONEKÄMPER, G. (1999). *Das Hansaviertel. Internationale Nachkriegsmoderne in Berlin*, Berlin, Huss-Medien.
- DURTH, W., PEHNT, W., WAGNER-CONZELMANN, S. (2017). *Otto Bartning. Architekt einer sozialen Moderne*, Darmstadt, Akademie der Künste-Wüstenrot Stiftung.
- GEIST, J.F., KÜRVERS, K. (1989). *Das Berliner Mietshaus 1945-1989*, München, Prestel.
- LANCETTE, A. (1956-57). *Internationale Bauausstellung Berlin 1957*, «Architektur und Wohnform», n. 5, p. 153.
- MAGLIO, A. (2003). *Berlino prima del muro. La ricostruzione negli anni 1945-1961*, Benevento, Hevelius.
- MAGLIO, A. (2005). *La città "articolata e diradata": dalla carta d'Atene alla ricostruzione postbellica delle città tedesche*, «Le culture della tecnica», Semestrale dell'Archivio Storico AMMA, II, n. 17, pp. 73-88.
- MAGLIO, A. (2014). *L'esposizione dell'Interbau 57 e il quartiere Hansaviertel a Berlino*, in «Storia dell'urbanistica», n. 6, pp. 379-396.
- MAHLER, K. (1953). *Internationale Bauausstellung 1956. Wiederaufbau eines inneren Stadtviertels*, in «Bauwelt», n. 35, pp. 681 e segg.
- SCHULZ, S., SCHULZ, C.G. (2008). *Das Hansaviertel. Ikone der Moderne*, Berlin, Braun.
- VON BEYME, K. (1987). *Der Wiederaufbau. Architektur und Städtebaupolitik in beiden deutschen Staaten*, München-Zürich, Piper.
- WAGNER-CONZELMANN, S. (2007). *Die Interbau 1957 in Berlin. Stadt von heute – Stadt von morgen. Städtebau und Gesellschaftskritik der 50er Jahre*, Petersberg, Imhof.

#### **Fonti archivistiche**

Landesarchiv, Berlin.

Landesarchiv, Baden-Württemberg.

#### **Sitografia**

<https://hansaviertel.berlin/en/interbau-1957/geschichte-der-interbau-1957>



## **Le esposizioni di Lisbona e Saragozza: le risorse idriche** *The Lisbon and Zaragoza Expo: the water resources*

**CARLOS ALBERTO CACCIAVILLANI**

Università G. d'Annunzio di Chieti-Pescara

### **Abstract**

*Le Esposizioni di Lisbona (1998) e Saragozza (2008) danno prova degli sviluppi raggiunti alla fine del XX secolo da Portogallo e Spagna; ben oltre la durata degli eventi, hanno segnato il territorio in modo permanente attraverso progetti di riqualificazione urbana e architettonica, proiettati verso il futuro, per sensibilizzare l'opinione pubblica su problematiche ambientali; in particolare considerando l'acqua, su due diverse tematiche: Gli oceani un patrimonio per il futuro, a Lisbona; L'acqua e sviluppo durevole, a Saragozza.*

*The Lisbon (1998) and Zaragoza (2008) Expo demonstrate the developments achieved by Portugal and Spain at the end of the 20th century; well beyond the duration of the events, they mark the territory permanently through urban and architectural redevelopment projects, projected towards the future, to raise public awareness on environmental issues; in particular considering the water, on the topics: in Lisbon, the oceans, a heritage for the future; in Zaragoza, Water and sustainable development.*

### **Keywords**

Penisola Iberica, esposizioni, riqualificazione urbana.

*Iberian Peninsula, exhibitions, urban redevelopment.*

### **Introduzione**

Le Esposizioni universali possono diventare occasioni di sviluppo economico, sociale, architettonico e urbanistico, nel loro essere realizzazioni temporanee che segnano il territorio in maniera permanente attraverso progetti di riqualificazione infrastrutturale e architettonica; costituiscono un'opportunità per sperimentare e mostrare alcuni possibili scenari futuri, diventando occasione per riqualificare un territorio dismesso o periferico, ma soprattutto per sperimentare progettualità più estese [López César, Estévez Cimadevilla 1998, 7].

Sono manifestazioni importanti che hanno contribuito a organizzare e sviluppare le città in modo concreto; le nuove infrastrutture stradali create in tali occasioni, gli edifici specifici e molte altre interazioni con i centri urbani hanno rappresentato 'un prima e un dopo' per la configurazione di tali luoghi come li conosciamo oggi. In sintesi, le Esposizioni universali costituiscono un'opportunità per sperimentare e immaginare futuri sviluppi del sistema edificato. Nel 1992 erano passati quasi 150 anni da quando si è tenuta la prima esposizione universale a Londra: durante questo lungo periodo, le esposizioni hanno assunto un ruolo fondamentale per testare nuovi materiali e tipologie strutturali, costituendo vere fonti di innovazione; tali esperienze, che ebbero luogo in grandi vuoti urbani, sono diventate gradualmente una componente intrinseca dello sviluppo del linguaggio architettonico contemporaneo [López César, Estévez Cimadevilla 1998, 21-24].

Ciò era già successo per Barcellona nel 1888, con la proposta di una serie di soluzioni atte al miglioramento dei luoghi, recuperando e riprogrammando il programma urbanistico del Parco della Cittadella, nonché concependo una serie di fenomeni innovativi per tutta la città.

La Expo di Barcellona del 1888 è ricordata per aver anticipato il Modernismo Catalano, a partire dall'ingresso monumentale fra le due torri, progettato da Josep Vilaseca i Casanovas. Anche la manifestazione di Siviglia, nel 1929, ha segnato la storia di questo tipo di eventi con l'*Esposizione Ibero Americana* nel Parco Maria Luisa; qualcosa di simile si è qui ripetuto nel 1992, passando da un tipo di esposizione definita 'storica' a quelle dalla concezione più attuale, 'postmoderne', con uno specifico interesse, al contempo, per la tecnologia e per l'estetica. La successiva esperienza di Lisbona nel 1998 è tra le più importanti, dato che uno spazio urbano qui irrisolto non solo venne recuperato, ma quasi creato *ex-novo*; può quindi essere confrontata con la più recente vicenda di Saragozza, nel 2008, indirizzata ad una sensibilizzazione verso il recupero dell'acqua in quanto risorsa, rara e preziosa.

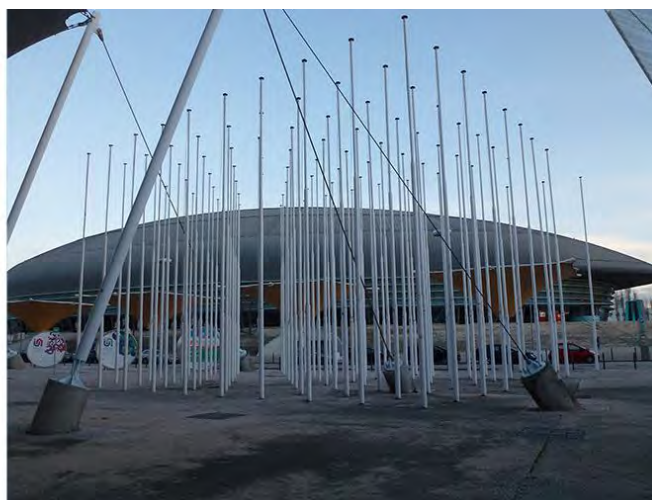
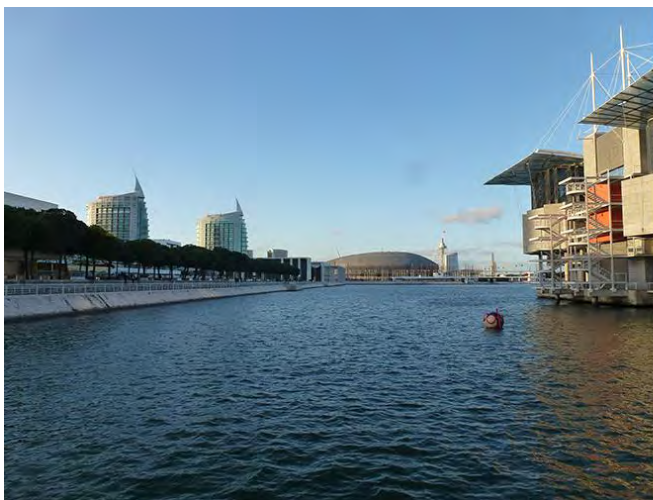
### **1. L'Esposizione Internazionale di Lisbona 1998. Gli oceani, un'eredità per il futuro**

Nel 1998 l'evento di Lisbona, svoltosi dal 22 maggio al 30 settembre, segna il passaggio fra il XX secolo e il nuovo millennio, al fine di rileggere le modalità espositive nei suoi approcci tradizionali e proporre novità per il futuro. L'area scelta era quella sulla sponda nordorientale del fiume Tago, zona industriale e periferica cui si era rivolto l'interesse già in un precedente concorso di idee per il rinnovamento della zona fluviale, indetto nel 1991. Nuno Portas nel 1993 presentò uno studio preliminare di urbanizzazione del perimetro espositivo basato su precise strategie che individuarono un carattere innovativo; con la direzione di Luis Vasaldo Rosa venne elaborata la pianificazione generale [Donaire García 1998, 36].

L'Esposizione ebbe luogo nel cinquecentesimo anniversario dell'arrivo di Vasco de Gama nelle Indie, tema che sottolineava l'importanza di una delle maggiori risorse del Portogallo, ma che riguardava tutto il mondo: l'acqua, o meglio, gli oceani, un patrimonio per il futuro, «eredità su cui puntare per la salvezza del pianeta e delle nuove generazioni»; la finalità principale fu la sensibilizzazione ad un utilizzo più accorto delle risorse marine [Sat 1998, 66]. Rappresentò la seconda del ciclo di esposizioni Post-Moderne, strategiche per l'economia, nonché per il recupero del paesaggio e dell'ambiente. Venne pubblicizzato come un evento specializzato, in quanto coinvolse tutte le nazioni in un percorso che, attraverso lo spettacolo e la sensibilizzazione verso tali problematiche, riformula i sistemi economici e culturali del paese [Mega Ferreira 1998, 9-11].

Lisbona in quel momento rappresentava il legame fra l'Europa e altri continenti essendo il più importante centro di scambi commerciali, finanziari, tecnici e demografici. Così il Portogallo poté presentarsi come paese dalle eccezionali potenzialità di sviluppo [Soares 1998, 21-24]. La vocazione 'oceanica' della Expo ha quindi potuto mettere in relazione il Portogallo con altre culture e mondi lontani, sperimentando nuove combinazioni progettuali, concentrando interamente l'attenzione sulle necessità concrete del mondo reale.

Lisbona ha introdotto due significative varianti nella Esposizione: la trasformazione di tale avvenimento in un'opportunità per il recupero di una grande zona industriale della città denominata *Zona d'Intervento*, con l'intento di utilizzare le risorse ancora disponibili a lungo termine, soprattutto si analizzarono i possibili effetti permanenti sul territorio; la seconda variante fu costituita dal riutilizzo di due aree, nelle quali creare i padiglioni internazionali, cinque compagini tematiche: il *Camino de Aqua* e il *Camino da Costa*, paralleli al fiume percorrendo l'intera zona espositiva, ampia circa 60 ettari; tra le nuove strutture ci furono la stazione ferroviaria e l'attraversamento del fiume Tago, con il ponte *Vasco da Gama*, oltre



1: Esposizione di Lisbona 1998. Strutture lungo il fiume Tago; spazi tra i padiglioni (foto dell'autore).  
 2: Esposizione di Lisbona 1998. La stazione d'Oriente; Padiglione dell'Utopia (foto dell'autore).

alla ricca dotazione di spazi pubblici; tutti questi elementi costituivano il fattore unificante, stilistico e visivo del progetto generale. Il quartiere espositivo occupa una zona strategica nel sistema urbano generale.

In vista dei progetti già definiti e dei servizi realizzati, nel progetto furono differenziati i padiglioni provvisori da quelli permanenti; tutti gli edifici sono stati elaborati da progettisti di fama internazionale con risultati differenti [Sat 1998, 68].

I Padiglioni Nazionali vengono concepiti come edifici autonomi così da creare una continuità visiva rispetto a tutta l'Esposizione e al contesto, in aree apposite. Si è potuto così reintegrare la zona industriale sul fiume Tago, a est della città, ridandole nuova funzione, lavorando sulla definizione di opere effimere e illusionistiche, coerenti con la tematica degli eventi espositivi. La riqualificazione, comunque, è stata sempre intesa come un episodio isolato rispetto all'intero territorio, creando delle strutture che difficilmente poi si sarebbero potute integrare con l'esistente, anche in occasione di nuove manifestazioni analoghe.

L'Esposizione si concluse il 30 settembre 1998; il sito è rimasto chiuso fino al successivo febbraio 1999, quando fu riaperto come Parco delle Nazioni. Si è trattata per il Portogallo di una dimostrazione dei progressi compiuti sul cammino verso la modernità; il progetto, portato





3: *Esposizione di Lisbona 1998. Padiglione d'Ingresso; Padiglione degli Oceani (foto dell'autore).*

a termine in tempo record, coinvolse l'intera città in una frenesia di opere e sistemazioni stradali, ampliamenti della linea metropolitana e ristrutturazioni degli edifici.

Il nuovo Parco delle Nazioni, di libero accesso, della Expo ha così mantenuto i giardini, l'*Oceanario*, la Torre d'Osservazione, la Funicolare. Anche altri edifici sono stati riutilizzati tra cui l'ingresso centrale, la Porta del Sole convertita in Centro Vasco da Gama, oltre ad un centro commerciale regionale; i padiglioni espositivi divennero la Fiera Internazionale di Lisbona; quello dell'Utopia è attualmente il Padiglione Atlantico; la struttura della Conoscenza dei Mari ospita il Museo della Scienza. Un altro Padiglione è stato convertito nel Casinò di Lisbona; quello della Realtà Virtuale, invece, venne chiuso e demolito.

Dopo più di due decenni da quell'evento, si può tracciare un bilancio: si è trattato di un esperimento socio-urbanistico di enorme portata, i cui effetti non solo si sentono ancora, ma si rafforzano ogni anno sempre di più; il quartiere è attualmente un evoluto centro direzionale che ospita centinaia di uffici, oltre che elegante quartiere residenziale [Sat 1998, 71]. L'organizzazione di tale comparto urbano ha portato alla realizzazione di una serie di grandi infrastrutture e opere pubbliche di dimensioni significative a scala urbana.

## **2. Saragozza 2008, Esposizione Internazionale dell'acqua e dello sviluppo sostenibile**

L'Esposizione Internazionale di Saragozza del 2008, inaugurata dal re Juan Carlos I e dai rappresentanti di 106 paesi partecipanti, venne inaugurata il 14 giugno e restò aperta per 93 giorni, con un susseguirsi di spettacoli, incontri, rappresentazioni, il cui obiettivo finale era la presentazione di nuove possibilità e soluzioni in favore di un utilizzo e di uno sviluppo sostenibile e duraturo della risorsa fondamentale per la vita: l'acqua.

Gli obiettivi: a) creare un grande *forum* di dibattiti sulla crisi idrica mondiale e su un uso sostenibile dell'acqua, in quanto risorsa non illimitata; b) coinvolgere il grande pubblico mostrando soluzioni già adottate in altri paesi come esempi per il futuro. [Sat 1998, 75].

L'Esposizione ha cercato di mantenere una coerenza in tutte le sue scelte, dal linguaggio architettonico ai temi degli spettacoli, momenti anch'essi di scambio fra i popoli, il tutto raccolto nella *Carta di Saragozza*, memoria ufficiale della esposizione del 2008; vengono elencati tutti i criteri di durabilità e di efficacia da adottare non solo per un comportamento

rispettoso nei confronti di questa risorsa, ma anche nella costruzione di architetture che possano essere in seguito riutilizzate [Laborda Ynerva 2008, 43].

Il progetto della Esposizione propone una trasformazione radicale della città, mediante nuove costruzioni, infrastruttura e trasporti. In esso è compreso anche un piano particolareggiato finalizzato alla realizzazione di progetti inclusi nel recinto espositivo [García Herrera 2008, 22]. L'evento non veniva quindi previsto soltanto come un episodio effimero, da svilupparsi su una notevole estensione: quest'ultima, lungo il fiume Ebro, venne divisa in due parti, assegnando 250.000 m<sup>2</sup> all'effettivo sito scelto e un'area molto più grande, di 1.200.000 m<sup>2</sup> al parco fluviale con lo scopo, al termine della manifestazione, di consegnare un nuovo polmone verde alla città, creando un'asse di comunicazione fra le due rive del fiume. I percorsi qui organizzati hanno andamento sinuoso, sono dinamici come l'acqua; ai loro lati si distribuiscono i suddetti Padiglioni, realizzati secondo le proposte di alcuni progettisti, in particolare dell'architetto Carlos Mint, su più livelli interconnessi fra loro da rampe e ascensori per condurre il visitatore all'interno del recinto, creando itinerari singolari [Dell'Osso 2008, 254].

Ci sono sei Piazze Tematiche, con nove Padiglioni, tre dei quali isolati: il Padiglione-Ponte; la Torre dell'Acqua e l'Acquario fluviale. Le piazze offrono una visione completa del ciclo dell'acqua, organizzandosi secondo progetti finalizzati all'urbanizzazione della città.

Ai paesi partecipanti venne richiesto di organizzare le specifiche strutture in base ad aree eco-geografiche, accomunate da simili condizioni climatiche e posizione geografica. Una particolare attenzione fu rivolta alle soluzioni strutturali e agli impianti tecnologici; contro la calura estiva, spiccava la monumentale copertura verde estesa per 9 ettari, quasi un terzo dell'Esposizione [Dell'Osso 2008, 260]. Tale manufatto fu integrato con una serie di fonti d'acqua distribuite in diversi punti, al fine di creare un microclima con un abbassamento della temperatura di quattro gradi, rendendo più gradevole la visita.

L'Acqua era presente ovunque, caratterizzando l'intera area dai Padiglioni alle sei Piazze, sviluppando diverse tematiche relazionate con il tema della Esposizione: Velocità; Vita nell'acqua; Fabbisogno idrico; Acqua e città; Ispirazioni acquatiche.

Tra l'insieme dei padiglioni e delle piazze, cinque elementi in particolare, per la loro elevata qualità architettonica si proponevano di tracciare in modo decisivo il nuovo volto della città, affrontando il tema dell'acqua con approcci differenti: il Padiglione-Ponte; la Torre dell'Acqua; l'Acquario Fluviale; il Passaggio dell'Acqua. Si devono ricordare anche due strutture, direttamente riferite alla realtà locale, cioè alla regione aragonese e allo Stato spagnolo; la struttura dedicata a quest'ultimo affronta il tema della creatività [Dell'Osso 2008, 266].

I progetti menzionati appartengono al recinto espositivo, ma esistono altri programmi la cui efficacia era rivolta al cambiamento non solo di quell'area, ma di tutta la città. Le opere che meglio definivano un miglioramento funzionale del territorio erano quelle legate non tanto all'architettura quanto all'ingegneria [Laborda Ynerva 2008, 45]. Una delle prime costruzioni dal volto moderno che ha contribuito alla trasformazione permanente di Saragozza, è stata la nuova stazione per i treni ad alta velocità AVE, opera di Carlos Ferrater e di José María Valero. Essa rappresenta una delle opere strategiche che la città volle attuare per rapportarsi col territorio e diventare sempre più competitiva. La costruzione della stazione offrì la possibilità di riordinare una zona dismessa attraverso la creazione di un nuovo quartiere residenziale, situato fra quelli preesistenti di Delicias e di La Almozara, fino al fiume [Dell'Osso 2008, 267].

Per quanto riguarda l'aeroporto, fu proposto un nuovo terminal, opera dell'architetto Luis Vidal, riconoscibile attraverso l'ondulazione della copertura. Ugualmente legato alle diverse infrastrutture fu il progetto per la *Ronda*, circonvallazione viaria di Saragozza connessa con il





4: Esposizione di Saragozza 2008. Lo sviluppo lungo il fiume Ebro; Allestimenti esterni (foto dell'autore).

Ponte del Terzo Millennio. Infine, il progetto denominato Aragonia, con funzioni inerenti le esigenze del settore terziario, venne previsto fra la via Juan Pablo II e la via Juan Carlos I, su progetto di Rafael Moneo [Del Vecchio 2008, 15].

La Passerella del Volontariato si estende sull'Ebro, con una lunghezza di 277 metri, collegando le due sponde senza alcun supporto nel fiume; è un'opera permanente di Javier Manterola. Fra le strutture provvisorie, invece, vennero costruiti il Faro, il Padiglione dell'Accoglienza, oltre alle sedi di organizzazioni ecologiche, sociali e culturali [Laborda Ynerva 2008, 65-66]. L'Esposizione internazionale di Saragozza rivolse ancora lo sguardo al fiume e alle rive dell'Ebro. Negli ultimi anni la città ha rafforzato il proprio sistema viario, con la realizzazione di nuove autostrade e della rete ferroviaria dell'alta velocità, giunta in città anche a seguito di questo evento. Si intervenne anche sulla linea ferrata locale, con il collegamento tra Casetas e la stazione di Miraflores per migliorare la circolazione urbana. Ulteriori spazi recuperati furono quelli del Parco dell'Acqua, o Buñuel, che divenne uno dei polmoni della città. Oltre al recupero della vegetazione spontanea lungo il fiume, sono stati progettati due giardini botanici [Laborda Ynerva 2008, 67]. La fisionomia urbana di Saragozza è così decisamente cambiata e alcuni dei nuovi edifici espositivi sono diventati i simboli di una città moderna. Il quartiere Expo Agua di Saragozza, dopo la chiusura della manifestazione è rimasto però in uno stato di totale abbandono e continua ad essere aperto solo l'Acquario. Nel 'silenzio inattivo', c'è solo il suono dello scorrere del fiume e di qualche cantiere in funzione. Si percepisce una sensazione malinconica, resta il vago ricordo dei Padiglioni: i percorsi, le panchine, le pensiline per l'attesa degli autobus, tutto rientra nel progetto di nuova urbanizzazione del quartiere, e per le strutture espositive dismesse rimane la speranza di tornare presto ad essere riutilizzate. Il Ponte-Padiglione, progettato da Zaha Hadid, uno dei principali edifici che collega la riva destra del fiume con il sito dell'Expo, è stato inaccessibile per un lungo periodo. La Torre dell'Acqua del Padiglione di Spagna, progettata da E. de Teresa, rispetto alla sua distribuzione idrica iniziale, sembra funzionare esclusivamente nei giorni di pioggia; il Padiglione di Aragona, progettato dagli architetti Olano e Mendo, appare come un enorme contenitore vuoto. Non è più permesso l'accesso alla zona d'ingresso dell'Acquario, quello del Congo, altrimenti una delle parti più interessanti. Una scala di servizio conduce alle sue grandi terrazze dove nelle vasche delle fontane inattive, colme soltanto di acqua piovana, galleggiano detriti vari e le sedute colorate iniziano ad arrugginirsi. La speranza è che tale luogo possa tornare ad essere vitale e che il quartiere



5: Esposizione di Saragozza 2008. Torre dell'Acqua, Palazzo Congressi e vasche vuote; Padiglione-Ponte (foto dell'autore).

non rimanga per troppo tempo incompiuto. L'Esposizione aragonese venne definita un fallimento: troppo elevato l'impegno economico per la sua organizzazione, poche risorse per mantenerla [Sgarbi 2008, 293].

## Conclusioni

Le storie delle Esposizioni nella Penisola Iberica non in parte dimostrano la validità di questi eventi, di per sé effimeri e transitori, come capaci di durare nel tempo; questo tipo di manifestazione può essere valido se ad esse seguono concrete proposte di miglioramento per la città. Rientrando, però, in un progetto strategico più ampio che vada al di là del solo perimetro espositivo, esse possono diventare, in un secondo momento, un elemento di forza dell'insediamento urbano; ciò rimanda, in generale, ad una fase più delicata, quella successiva all'evento espositivo, il Post-Expo. Ciò è stato sperimentato nel caso di Lisbona nel 1998, con l'esito positivo delle sue opere permanenti.

Almeno per alcuni anni successivi alla manifestazione, invece, per Saragozza con il suo invito al recupero dell'acqua quale risorsa rara e preziosa, si è ripetuto l'errore di immaginare che l'idea di una nuova città possa ottenersi soltanto attraverso progetti grandiosi, firmati da affermati progettisti, scelti indifferentemente dalla loro provenienza, dalla loro storia e dalla loro metodica progettuale.

## Bibliografia

- DELL'OSSO, R. (2008). *Expo. Da Londra 1851 a Shanghai 2010 verso Milano*, Milano, Maggiori Editori.
- DEL VECCHIO, P. (2008). *La Sfida di Saragozza contro la grande sete*, in «Il Mattino», 8 giugno.
- DONAIERE GARCIA, J. (2008). *Utopia Pavilion*, in *Lisbona Parque Expo '98*, Lisbona.
- GARCIA HERRERA, A. (2008). *Desarrollo a Secas y la Expo 2008*, in «Arquitectura Viva», n. 117.
- LABORDA YNERVA, J. (2008). *Cada cien Años*, in «Arquitectura Viva», n. 117.
- LÓPEZ CÉSAR, I., ESTÉVEZ CIMADEVILLA, J. (2018). *Expo Lisbona. Cinco enfoques estructurales*, in *Exposiciones Universales*, in «Estoa», vol. 7, n. 13, giugno-dicembre.
- LÓPEZ CÉSAR, I., ESTÉVEZ CIMADEVILLA, J. (2018). *Expo Lisbona. L'ultima esposizione mondiale del Novecento*, in «Estoa», vol. 7, n. 13, luglio-dicembre.
- MEGA FERREIRA, A. (1998). *Expo 98. Un'expo differente. Lisbona*, Lisbona, Exposição Mundial de Lisbona.
- SAT, C. (1998). *Expo Lisbona. L'ultima esposizione mondiale del Novecento*, in «Casabella», n. 654.
- SGARBI, V. (2008). *Clausura a Milano e non solo*, Milano, Bompiani Editori.
- SOARES, J.B. (1998). *Expo 98 e il ritorno di Lisbona al fiume*, Lisbona, Exposição Mundial de Lisbona.



## **Tracce indelebili nel panorama urbano. L'esposizione Iberico-Americana di Siviglia del 1929**

*Indelible traces in the urban landscape. The Iberian-American exhibition in Seville in 1929*

**LORENZO MINGARDI**

Università di Firenze

### **Abstract**

*L'esposizione Iberico-Americana del 1929 ha contribuito notevolmente a cambiare il volto di Siviglia. Viene concepita nel 1909 per favorire la riorganizzazione politica tra la Spagna e le sue ex colonie in America Latina e per la necessità economica e urbanistica di riqualificare un'intera porzione di città, che ancora oggi mostra le tracce indelebili dell'evento.*

*The Iberian-American exhibition of 1929 contributed significantly to changing the face of Seville. It had been conceived in 1909 to promote the political reorganization between Spain and its former colonies in Latin America and for the economic and urbanistic need to redevelop an entire portion of the city, which still today shows the indelible traces of the event.*

### **Keywords**

Siviglia, Esposizione Iberico-Americana, Plaza de España.  
*Sevilla, The Iberian-American exhibition, Plaza de España.*

### **Introduzione**

Dal 9 maggio 1929 al 21 giugno 1930 si svolge un evento che modificherà per sempre la struttura urbana di Siviglia: l'Esposizione Iberico-Americana. Si tratta di un progetto assai ambizioso. Dopo la sconfitta del 1898 nella guerra ispano-americana, la Spagna aveva perso le sue colonie in America: l'esposizione ha come principale obiettivo quello di riallacciare i legami tra la Spagna e gli ex Paesi occupati per rilanciare l'economia iberica, il turismo e l'unità nazionale, ricostituendo un impero, anche se solo virtualmente (fig. 1).

### **1. La genesi dell'evento**

L'esposizione di Siviglia ha avuto una lunga genesi: tra l'annuncio dell'evento e la costruzione degli edifici e delle altre opere passano oltre vent'anni. Il progetto viene organizzato a partire dal 1905, finanziato dal comandante Luis Rodriguez Caso e da un gruppo di privati; dal 1910 viene attivato il comitato esecutivo che decide di organizzare l'esposizione a sud del centro città, lungo il nuovo canale Alfonso XIII, in costruzione dall'inizio del secolo, per evitare le costanti inondazioni del fiume Guadalquivir [De Abreu Filho 2010, 30]. Il progetto urbanistico è affidato ad Aníbal González, capo architetto della mostra a partire dal 1911 e teorico dell'architettura regionalista spagnola. L'organizzazione dell'esposizione subisce notevoli *impasse*: il comitato ha difficoltà a reperire i fondi pubblici da affiancare a quelli privati, ma soprattutto scoppia il primo conflitto mondiale. Occorrerà attendere la nomina di nuovi comitati e la fine degli anni Venti per l'inaugurazione [Rodriguez Bernal 1994, 58-63; Assasin 1992, 19-29].



LORENZO MINGARDI



1: Manifesto dell'evento (da S. Assasin, *Séville. L'exposition ibéro-américaine. 1929-1930*, Parigi, Norma, 1992).

ibero-americana, ma a partire dal 1925, per decisione di Primo de Rivera, le due esposizioni diventano parte di un progetto unitario [Rodriguez Bernal 1994, 36-38; Perez Escolano 1994, 1401-1405; De Abreu Filho 2010, 28-29].

Nonostante l'apparente e formale coordinamento, non c'è mai da parte del Governo un progetto per organizzare una mostra condivisa: i due progetti espositivi hanno origini e sviluppi molto diversi. L'evento andaluso ha lo scopo di rilanciare i legami culturali con le ex colonie attraverso la *mise en place* dell'identità regionale spagnola, mentre l'expo di Barcellona deve mostrare i progressi industriali del Paese per allinearsi con l'Europa moderna. Le differenze tra le due esposizioni sono dettate dalla storia delle due città coinvolte: Barcellona all'epoca era quattro volte più grande di Siviglia, era una delle realtà produttive più floride della Spagna e aveva una struttura urbanistica consolidata che il capoluogo dell'Andalusia ancora non aveva; Siviglia, all'inizio del XX secolo, era una città molto povera. L'esposizione ibero-americana doveva quindi contribuire alla costruzione di una 'Nuova Siviglia': le opere legate all'esposizione – infrastrutture, collegamenti, ecc. – forniscono alla città un'occasione unica per mettersi alla pari con gli altri grandi centri europei.

## 2. Il parco e le piazze

L'esposizione viene pianificata a sud del centro storico di Siviglia, in particolare sui terreni appartenenti al Parco di María Luisa. Ma non solo. Ancora più a sud, collegato al parco

All'inizio del secolo la situazione politica spagnola è complessa per ragioni che non possiamo qui illustrare [Rodriguez Bernal 1994, 31-36]. Ciò che è importante rammentare per il nostro racconto è quanto accade a partire dal 1923: sotto la dittatura del generale Miguel Primo de Rivera il Paese è alla ricerca di una nuova affermazione del suo *status* internazionale. L'esposizione andalusa fa infatti parte di un più ampio programma di diffusione della cultura e dell'economia spagnola che comprende anche l'expo internazionale di Barcellona, iniziato all'incirca nello stesso periodo (20 maggio 1929 - 15 gennaio 1930).

Che fare dopo la perdita delle colonie e dell'impero? Rilanciare la vocazione coloniale guardando nuovamente all'America o all'Africa? La scelta delle due città in cui organizzare le esposizioni non è casuale: Barcellona guarda all'Europa e all'Africa, mentre Siviglia – strettamente legata alla scoperta e colonizzazione del Nuovo Mondo – anche se non direttamente sul mare, guarda l'Oceano e dunque l'America. Come Siviglia, anche l'esposizione di Barcellona ha un *iter* non lineare: l'evento era inizialmente programmato per il 1917, disgiunto dall'expo





2: Planimetria dell'esposizione (da A. Graciani García, *El Pabellón de Brasil de la Exposición Iberoamericana* (1929-1999), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006).

dall'attuale Avenida de la Palmera, una notevole porzione di terreno viene anch'essa interessata dal progetto per ospitare i padiglioni a carattere commerciale e industriale, il parco dei divertimenti, le strutture sportive e ricreative e il nuovo quartiere residenziale Heliopolis.

Il parco era stato donato alla città nel 1893 da Anna María Luisa d'Orléans duchessa di Montpensier, e i giardini, grazie all'Esposizione, vengono completamente riprogettati a partire dal 1911 dall'urbanista francese Jean-Claude Nicolas Forestier, che si occuperà a partire dal 1915 anche della sistemazione Parque de Montjuïc a Barcellona, in occasione dell'altra esposizione. Forestier è membro della Société Française des Urbanistes (SFU), che aveva contribuito a fondare nello stesso anno con, tra gli altri, Henri Prost, Eugène Hénard, Leon Jaussely. Su modelli già abbondantemente codificati, a dimostrazione di un iniziale indirizzo cosmopolita dell'esposizione, Forestier assembla alcune caratteristiche dei giardini inglesi e dei parchi francesi. All'interno della forma del sito a parallelogramma irregolare – dato non modificabile del progetto urbanistico generale redatto da Annibal Gonzalez – Forestier disegna un insieme di percorsi curvilinei affiancati da piantagioni ricche e irregolari, concepiti come un paesaggio pittoresco in cui il ruolo del parco non è esclusivamente rappresentativo, ma anche quello di vero e proprio brano di città catalizzatore di vita sociale. La moderna concezione del parco pubblico e il sistema di gerarchie di spazi aperti nelle principali città vengono anticipate da Forestier in numerose pubblicazioni, tra cui occorre ricordare su tutte, per la completezza della trattazione, *Grandes villes et systèmes de parcs* del 1908. Ma a differenza di altri progetti di giardini dei membri della SFU, solitamente caratterizzati da un asse stradale monumentale centrale, a Siviglia Forestier occupa il cuore del parco con un grande asse centrale verde, a cui i percorsi pedonali e viari – quasi elementi secondari – si intersecano senza soluzione di

LORENZO MINGARDI



3: A. Gonzalez, Plaza de España (foto di Waldomiguez, [www.pixabay.com](http://www.pixabay.com)).

continuità. Mentre lavora al Parque Maria Luisa, Forestier viene chiamato dal governatore francese in Marocco per il disegno di alcuni giardini a Marrakech e a Casablanca; per questo, a Siviglia troviamo numerosi elementi ispirati all'esperienza nordafricana, come la riproposizione di intimi piccoli cortili all'interno del parco e l'inserimento di specie di alberi, arbusti e fiori provenienti dal Marocco e dalla Tunisia [De Abreu Filho 2010, 36-37]. Il parco – integrato nel piano generale – si sviluppa per oltre centotrenta ettari e viene inaugurato ben quindici anni prima dell'esposizione, nell'aprile 1914. Forestier collabora con Gonzalez ad alcune modifiche del piano urbanistico generale, ma a partire dall'inizio degli anni Venti, con la dittatura di Primo de Rivera, ogni influenza francese viene bandita dall'esposizione e Forestier è costretto ad abbandonare il progetto, lasciando a Gonzalez l'intera operazione [De Abreu Filho 2010, 43; Marcilhacy 2012, 140] (fig. 2).

Gonzalez progetta gli edifici più importanti dell'esposizione e li posiziona intorno al parco. Al confine sud-orientale troviamo Plaza de America (terminata nel 1919), in cui l'architetto progetta palazzi su tre lati e lascia libera la vista sul fiume. I tre edifici, che riflettono non solo la ricerca architettonica regionalista tipica di Gonzalez [Villar Movellán 2007, 95-98; Storm 2011, 162-165; Storm 2016, 49-53], ma anche riferimenti storicisti, hanno caratteri assai diversi tra loro: il padiglione delle industrie e delle arti decorative in stile Neomudéjar (neo moresco), il padiglione Reale in neogotico e quello delle Belle Arti in stile neorinascimentale.

A nord-est del parco è collocato l'episodio più rappresentativo e magniloquente dell'intero evento espositivo: la Plaza de España. Gli edifici compongono il padiglione della Spagna e sono raggruppati a ferro di cavallo, con il corpo centrale che chiude l'asse trasversale del viale principale del parco che conduce al fiume. La costruzione semiellittica – un richiamo al Palace of Fine Arts della Panama Pacific di San Francisco o al Trocadéro che certamente Gonzalez conosceva [Assasin 1992, 41] – assieme alle *azulejos* che la decorano, simboleggia



4: M. Amabilis, Padiglione del Messico (da A. Graciani Garcia, *El Pabellón de Brasil de la Exposición Iberoamericana (1929-1930)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006).

idealmente l'abbraccio della Spagna alle sue ex colonie e alle sue province. Dal punto di vista simbolico il progetto svolge certamente un ruolo cruciale all'interno dell'Esposizione: rappresenta la volontà del regime, appoggiato dai Sovrani e dalla *élite* economica spagnola, di mostrare l'unità spagnola in un momento in cui il modello nazionale difeso dallo Stato è minato dalle potenti forze centrifughe delle regioni che compongono lo Stato e che rivendicano, come le ex colonie, una propria identità culturale. Comprendiamo bene dunque l'importanza del simbolo rappresentato da questo luogo, progettato da subito come segno permanente della città, in cui la Spagna mette in scena – come su un palcoscenico – la rappresentazione dello spirito nazionale (fig. 3).

Il progetto con caratteristiche regionaliste, concepito e avviato da Aníbal Gonzales, viene portato avanti a partire dal 1927 dall'architetto Vicente Traver, che ultima le recinzioni e aggiunge la fontana al centro della piazza [Villar Movellán 2007, 139]. Il gruppo architettonico non ha solo una funzione simbolica: offre la possibilità di schermare parte dell'informe periferia di Siviglia e risolve il difficile connubio tra la regolarità del parco e l'irregolarità dei bordi del lotto. I volumi che si affacciano sulla piazza rappresentano il trionfo dell'eclettismo storicista in una rapsodica miscela di influenze arabe e suggestioni rinascimentali italiane. In mattone a vista e ceramica, il padiglione spagnolo di Siviglia è diviso in quarantanove parti corrispondenti alle quarantanove province spagnole [Assasin 1992, 41-42]. Lo spazio aperto sulla piazza è

LORENZO MINGARDI



5: Quartiere residenziale Heliopolis (da [www.wikiwand.com](http://www.wikiwand.com)).

concepito come un articolato complesso di percorsi concentrici: in acqua, scoperti o coperti in gallerie o colonnati.

#### 4. I padiglioni nazionali

Gli altri padiglioni nazionali sono disposti in tre settori ai margini del parco. I primi Paesi a confermare la loro presenza vengono collocati nelle aree più in vista [Rodríguez Bernal 1994, 94-102]: così, Brasile e Messico si trovano accanto a Plaza de America. A nord il padiglione portoghese e il casinò occupano i fianchi dell'accesso principale all'esposizione; sul settore nord-orientale troviamo i padiglioni peruviani, cileni e uruguaiani e ben tre dagli Stati Uniti; a sud-est, nel lotto triangolare dei giardini di Las Delicias, si trovano alcuni padiglioni sudamericani – Guatemala, Venezuela, Argentina e Colombia – insieme a quelli del Marocco e dell'Africa spagnola.

Uno dei punti salienti della mostra di Siviglia riguarda l'identità architettonica dei padiglioni. Che valori debbono veicolare? Si tratta di un evento internazionale che rivendica apertamente la sua dimensione pan-ispánica, ma che mira anche a essere una vetrina della Spagna contemporanea, ovvero di un paese moderno che è in grado di riunire 'armoniosamente' le diverse popolazioni che avevano caratterizzato il suo impero. In numerosi padiglioni sono quindi previste alcune mostre progettate per essere vetrine in cui mostrare la produzione delle arti e dell'artigianato regionale, allo scopo di riallacciare i rapporti, anche commerciali, tra ex colonie e Spagna [Lo Cicero 2014, 180-190].

Tra la rivendicazione di un'eredità pura – come quella precolombiana – e la ricerca di una soluzione di compromesso con una propria architettura 'nazionale', i padiglioni latinoamericani riflettono la complessa e contraddittoria relazione che le vecchie colonie mantengono con l'ex

potere imperiale: la Spagna viene considerata a volte come una ‘madrepatria’ e talvolta come una matrigna e nelle diverse architetture dei padiglioni si fatica a trovare un'espressione serena del dialogo culturale ispano-americano. Ciascuna nazione ispanica rende alla fine omaggio, in un modo o nell'altro, alla Spagna, ma le modalità sono differenti. Pertanto i padiglioni del Brasile (Paulo Bernardes Bastos), Argentina (Martin Noel), Cile (Juan Martinez Gutierrez) e Uruguay (Mauricio Cravotto) presentano caratteristiche tipiche delle architetture neo-coloniali, puntando dunque a una mediazione tra passato e presente [Graciani García 2006, 76-82; Cimadomo 2009, 339-34]; nel padiglione del Perù di Manuel Piqueras Cotoi appaiono invece eloquenti le reminiscenze Incas, come del tutto evidenti sono i riferimenti alla terra natia della Repubblica Dominicana e Cuba, che addirittura ricostruiscono dei propri monumenti nazionali [Assasin 1992, 168-171], o i riferimenti alle architetture indigene nel padiglione del Messico, di Manuel Amabilis (fig. 4).

Quest'ultimo edificio è una delle architetture più interessanti della manifestazione perché esprime allo stesso tempo, attraverso le sue forme architettoniche, la rivendicazione delle proprie culture e tradizioni e un tributo alla Spagna [Vilella F. 2014, 23]. Il padiglione è un poliedro a forma di stella fortemente ispirato alle architetture della civiltà Maya-Tolteca dello Yucatán, che riflette il più fedelmente possibile l'eredità delle culture indigene del continente americano: ‘El Espíritu Mexicano’ [Marcilhacy 2012, 148], come riferisce l'architetto. L'edificio propone anche forme geometriche e motivi emblematici del Messico azteco, come il grande serpente Quetzalcóatl che appare su un fregio sopra l'ingresso principale, accompagnato dalla leggenda che costituisce lo slogan dell'Università Nazionale del Messico: ‘Por Mi Raza Hablará El Espíritu’ [Marcilhacy 2012, 149]. Tuttavia, l'intenzione del monumento non è anti-spagnola. Ne è una prova l'epigrafe incisa sopra una porta interna situata all'ingresso del padiglione che recita: «Madre España: Porque en mis campos incendiste el sol de tu culture y en my alma la lámpara devocional de tu espíritu, ahora mis campos y mi corazón han florecido» [Marcilhacy 2012, 149]. Inoltre al suo interno l'edificio incorpora numerosi motivi decorativi che rendono omaggio alla Spagna.

## Conclusioni

L'Esposizione Iberico-americana viene inaugurata il 9 maggio 1929 dal dittatore Primo de Rivera, alla presenza del re Alfonso XIII, la regina e più di centomila visitatori. Alla fine dell'evento, l'esposizione verrà visitata da più di due milioni di persone: uno straordinario successo di pubblico, quasi dieci volte la popolazione di Siviglia. L'evento ha lasciato un segno profondo a Siviglia, definendo un nuovo modello di crescita urbana. Certamente molto di più di quanto l'abbia lasciata a Barcellona, che aveva una struttura *extra moenia* già consolidata. In discontinuità con il tessuto storico della città, ma in continuità con le trasformazioni dei grandi centri europei tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX secolo, Siviglia si dota di grandi *boulevard*, di spazi verdi e di grandi isolati residenziali.

Il lascito architettonico e urbanistico dell'evento non è stato manomesso nel corso del tempo. Ad eccezione di pochi, gli edifici costruiti per l'esposizione non hanno un carattere effimero: sono stati progettati per non essere obliterati dalle successive stratificazioni della crescita della città. I due maggiori poli attrattivi dell'evento – il Parque Maria Luisa e la Plaza de España – sono infatti da subito entrati nel patrimonio culturale e turistico di Siviglia; nella Plaza de America gli edifici di Gonzalez sono stati adattati per ospitare Museo delle Arti e Tradizioni Popolari (Padiglione Mudéjar), il Museo Archeologico e il Museo delle Belle Arti (Padiglione delle Belle Arti). Numerosi padiglioni nazionali vengono ora riutilizzati con funzioni di segno e carattere differente rispetto alle loro origini: sono diventati consolati, sedi di istituzioni



pubbliche, edifici commerciali, di servizio o culturali. Il quartiere Heliopolis, concepito sul modello della città giardino con quattro tipologie di ville con giardini dall'architetto F. Mondrillà nel 1927, nato come insieme di alloggi temporanei per i visitatori dell'esposizione, è ora uno dei quartieri borghesi di Siviglia, le cui abitazioni sono tra le più gettonate dal mercato immobiliare locale (fig.5). Ma non sono solo gli edifici edificati per l'evento ad aver decisamente lasciato un segno indelebile nella città. Come per tutte le grandi esposizioni internazionali, sono stati progettati una serie di interventi infrastrutturali che hanno mutato per sempre il volto della città, come l'apertura di nuove strade ed edifici per lo sviluppo dell'area portuale lungo il canale Alfonso XIII, l'ammodernamento del sistema telefonico e dei trasporti pubblici. Sono stati inoltre costruiti nuovi hotel, come il magniloquente Hotel Alfonso XIII accanto al Palazzo di San Telmo, progettato con elementi regionalisti dagli architetti Espiau e Francisco Urcula, vincitori del concorso bandito nel 1916 [Assassin 1992, 175].

Come è avvenuto però per la maggior parte delle esposizioni di fine Ottocento e inizio Novecento, le migliorie apportate alla città, sia in termini architettonici sia in termini infrastrutturali, non sono stati veicolo di uno sviluppo organico della città. Il trasferimento della zona portuale a La Tablada e gli edifici e il parco dell'Esposizione Iberoamericana non si completano a vicenda, a causa della mancanza di un piano comune per la città e di processi di crescita discontinui. Dunque Siviglia è cresciuta nel corso del tempo con uno sviluppo parcellizzato soprattutto verso est: solo il tempo riuscirà, e probabilmente solo in parte, a riscrivere un indirizzo organico sul palinsesto urbano della capitale dell'Andalusia.

### Bibliografia

- ASSASSIN, S. (1992). *Séville. L'exposition ibéro-américaine. 1929-1930*, Parigi, Norma.
- CIMADOMO, G. (2009). *El pabellón de Chile en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929*, in *Actas del Sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, a cura di S. Huerta, R. Marín, R. Soler, A. Zaragoza, Madrid, Editorial Reverte, 2009, pp. 339-346.
- DE ABREU FILHO, S. (2010). *Duas Exposições espanholas: Sevilla e Barcelona, 1929*, in «Arqtexto», n. 16, pp. 28-55.
- GRACIANI GARCÍA, A. (2006). *El Pabellón de Brasil de la Exposición Iberoamericana (1929-1999)*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- LO CICERO, G. (2014). *Arti decorative all'Esposizione Ibero-Americana del 1929 a Siviglia*, in «OADI: Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia», n. 10, pp. 179-190.
- MARCILHACY, D. (2012). *L'Exposition Ibéro-Américaine de Séville de 1929: la recomposition symbolique de l'empire hispanique dans l'Espagne post-impériale*, in «Iberic@l», n. 2, pp. 135-151.
- PÉREZ ESCOLANO, V. (1994). *Sevilla y Barcelona. Las Exposiciones de 1929*, in *Tiempo y espacio en el arte: homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, vol. II, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Editorial Complutense, pp. 1401-1414.
- RODRÍGUEZ BERNAL, E. (1994). *Historia de la Exposición Ibero-Americana de Sevilla de 1929*, Siviglia, Ayuntamiento de Sevilla, 1994.
- SÁNCHEZ GÓMEZ, L. (2006). *África en Sevilla: la Exhibición colonial de la Exposición Iberoamericana de 1929*, in «Hispania», n. 221, 1045-1082.
- STORM, E. (2011). *La cultura regionalista en España, Francia y Alemania: una perspectiva comparada (1890-1937)*, in «Ayer», n. 82, pp. 161-185.
- STORM, E. (2016). Regionalismo y arquitectura en España, 1900-1930. Contexto cultural, ideología y logros concretos, in *Arquitectura popular. Tradição e Vanguarda – Tradición y Vanguardia*, a cura di P. André e C. Sambricio, Lisboa, Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica, pp. 49-85.
- VILLAR MOVELLÁN, A. (2007). *Introducción a la arquitectura regionalista. El modelo sevillano*, Córdoba, Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba.
- VILLELA, F.S. (2014). *El pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla*, in «Gaceta de Museos. INAH: 75 años. Instantes en la memoria», n. 58, p. 66.

## *L'esposizione di Bruxelles del 1958: costruzione di una capitale moderna* *The Brussels Expo 1958: construction of a modern capital*

**ERMANNO BIZZARRI**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*L'Expo '58 sancì il ritorno delle esposizioni universali dopo la seconda guerra mondiale. Impostata sul tema di un 'moderno umanesimo', la mostra avrebbe dovuto promuovere una progettazione solidale e a scala umana. Di fatto l'evento fu il catalizzatore di un processo di modernizzazione della città di Bruxelles. Malgrado il carattere temporaneo, l'Expo contribuì alla trasformazione urbanistica e architettonica della città, ma ciò che cambiò maggiormente fu l'immaginario belga nel panorama europeo.*

*The Expo '58 established the comeback of the universal expositions after the World War II. Set up on the theme of a 'modern humanism', the exhibition should have pursued a fair design on a human scale. Actually the exhibition was the catalyst for a modernisation process of Brussels. Despite its temporary nature, the Expo contributed to the city transformation urbanistically and architectonically. However, what changed the most was the perception of Belgium in the European landscape.*

### **Keywords**

Esposizione universale, Bruxelles, architettura moderna.  
*Universal exposition, Brussels, modern architecture.*

### **Introduzione**

Dopo ventitré anni d'assenza dalla scena mondiale, nel 1958 torna a Bruxelles l'esposizione universale e internazionale di prima categoria, la prima allestita dopo la seconda guerra mondiale. La capitale belga si candidò già nel 1948 come paese ospitante grazie a due condizioni favorevoli: l'esperienza organizzativa di quattro edizioni e il cosiddetto 'miracolo belga', ossia la straordinaria ripresa economica che nel 1947 fece raggiungere livelli di produzione industriale pari a quelli dell'anteguerra [Devos 2015]. Nonostante le premesse rosee, l'esposizione prevista per il 1955 fu rimandata dapprima al 1956 a causa della guerra di Corea [Dumas 2010], poi al 1958, motivando il rinvio per contingenze economiche e in segno di solidarietà verso i paesi che stavano ancora affrontando le conseguenze belliche [Devos 2015]. Durante i dieci anni di organizzazione della manifestazione, la città di Bruxelles si ritrovò anche a concorrere per la selezione della sede delle nascenti istituzioni europee. Nell'ottica di una decentralizzazione dei quartieri generali della Comunità Europea, il Belgio risultò essere ancora una volta il candidato ideale, nonché vincitore, sia per la sua posizione nel contesto geopolitico sia per il processo di trasformazione in metropoli che la propria capitale stava attraversando [Hein 2000]. L'Expo fu, quindi, non solo uno strumento di promozione di Bruxelles come centro europeo, ma anche l'occasione di presentare una città moderna e soprattutto il momento in cui poter condividere uno spirito di appartenenza non più nazionale, ma continentale.

Inoltre, con l'edizione di Bruxelles 1958 si cominciò a ragionare sul ruolo delle esposizioni universali in un mondo ormai diverso rispetto a quello conosciuto fino alla seconda guerra mondiale. L'evoluzione dei mezzi di comunicazione rese evidente che non era più possibile

concepire l'evento come in origine, in quanto avrebbe significato allestire una mera rassegna esemplificativa dello stato dell'arte e della tecnologia [Rogers 1958, 1]. Dunque, si colse l'opportunità per riflettere sulla situazione globale e sulla direzione comune da intraprendere per il futuro. Lo stesso slogan della manifestazione, «bilan pour un monde plus humain», rese chiara la sua nuova funzione. Allo stesso modo s'iniziò a riconsiderare il carattere transitorio delle esposizioni universali, per poter continuare ad avere attrattiva sui visitatori e sugli investitori. Con il presente saggio s'intende proporre una rilettura degli interventi attuati in occasione e in relazione all'Expo 1958. Il contributo che tali operazioni hanno apportato sul territorio non è meramente urbanistico né strettamente legato all'area espositiva, ma si estende al campo del dibattito sulla tecnica e alla formazione di una memoria collettiva urbana.

### **1. L'organizzazione dell'evento: eredità del passato e prospettive future**

L'esperienza del Belgio in qualità di paese ospitante di esposizioni universali fu sfruttata a cominciare dalla scelta del luogo della manifestazione per il 1958. Si preferì, infatti, lo stesso sito che aveva ospitato l'edizione del 1935: la piana dell'Heysel, un'area nella periferia nord della città di Bruxelles. La già avviata urbanizzazione e la mancata realizzazione dei piani residenziali anticipati furono le cause prossime della decisione. L'impianto urbanistico del piano di Joseph Van Neck era rimasto pressoché immutato: oltre agli assi trasversali, era possibile riutilizzare la spina dorsale del *boulevard du Centenaire*, che terminava su *place de Belgique*, sito del *Grand Palais*, unico padiglione divenuto permanente [Coomans 1994].

Rispetto all'esposizione del 1935 furono attuate due principali migliorie per l'evento del 1958. La prima prevede l'ampliamento dell'area espositiva: la superficie fu estesa da 125 a 200 ettari, annettendo il parco di Laeken e il Belvedere al sito, che già comprendeva l'adiacente parco d'Osseghem [Coomans 1994; Devos 2012]. La seconda, invece, riguardò la costruzione di ulteriori infrastrutture a servizio dell'esposizione e della città intera. Le opere di urbanizzazione esistenti non sembravano essere adeguate alle previsioni: si attendevano circa 30.000.000 di visitatori, un numero superiore di 10.000.000 di unità rispetto all'edizione precedente, ma risultato poi inferiore in confronto all'affluenza poi riscontrata [Devos 2011].

L'Expo '58 fu l'occasione nonché il catalizzatore per la realizzazione di tutti quei lavori che avrebbero reso Bruxelles 'crocevia dell'Occidente' [Lagrou 2005, 34], nonostante le proteste contro il programma [Demey 2008]. La rete infrastrutturale fu potenziata grazie alla costruzione di autostrade a doppia carreggiata e due corsie ciascuna, con interventi sia sull'anello interno che esterno della città. Le esistenti sezioni stradali più strette furono ampliate, a scapito di marciapiedi e verde urbano. In generale, vi fu uno studio approfondito dei flussi pedonali e in particolare carrabili, allo scopo di evitare qualsiasi collo di bottiglia nella circolazione. In totale, furono costruiti 128 km di strade, 119 raccordi, 36 ponti, 6 tunnel e un viadotto [Demey 2008, 70]. Proprio la realizzazione di quest'ultimo, dovuta all'impossibilità tecnica del tempo di costruire un tunnel in un'area stretta tra corsi d'acqua, diede prova di un miglioramento della circolazione su gomma della città. Inaugurato nell'ottobre 1957, il viadotto fu costruito in maniera tale da poter essere rimosso alla chiusura dell'esposizione, ma fu demolito soltanto 30 anni dopo, quando divenne effettivamente possibile costruire il tunnel Léopold II [Demey 2008].

Tuttavia, la presenza di questa infrastruttura determinò l'isolamento del quartiere settentrionale e la mancata partecipazione allo sviluppo urbano di Bruxelles [Martens 2009, 7]. La particolare attenzione data alla progettazione stradale è da imputare a un rapido incremento nel dopoguerra dei proprietari di vetture a motore. Fu chiaro, quindi, che il grande programma dei lavori pubblici dovesse essere lungimirante e non basato soltanto sulle necessità



1: Autostrada Bruxelles-Ostende E-40, 1957. Archives de la ville de Bruxelles.

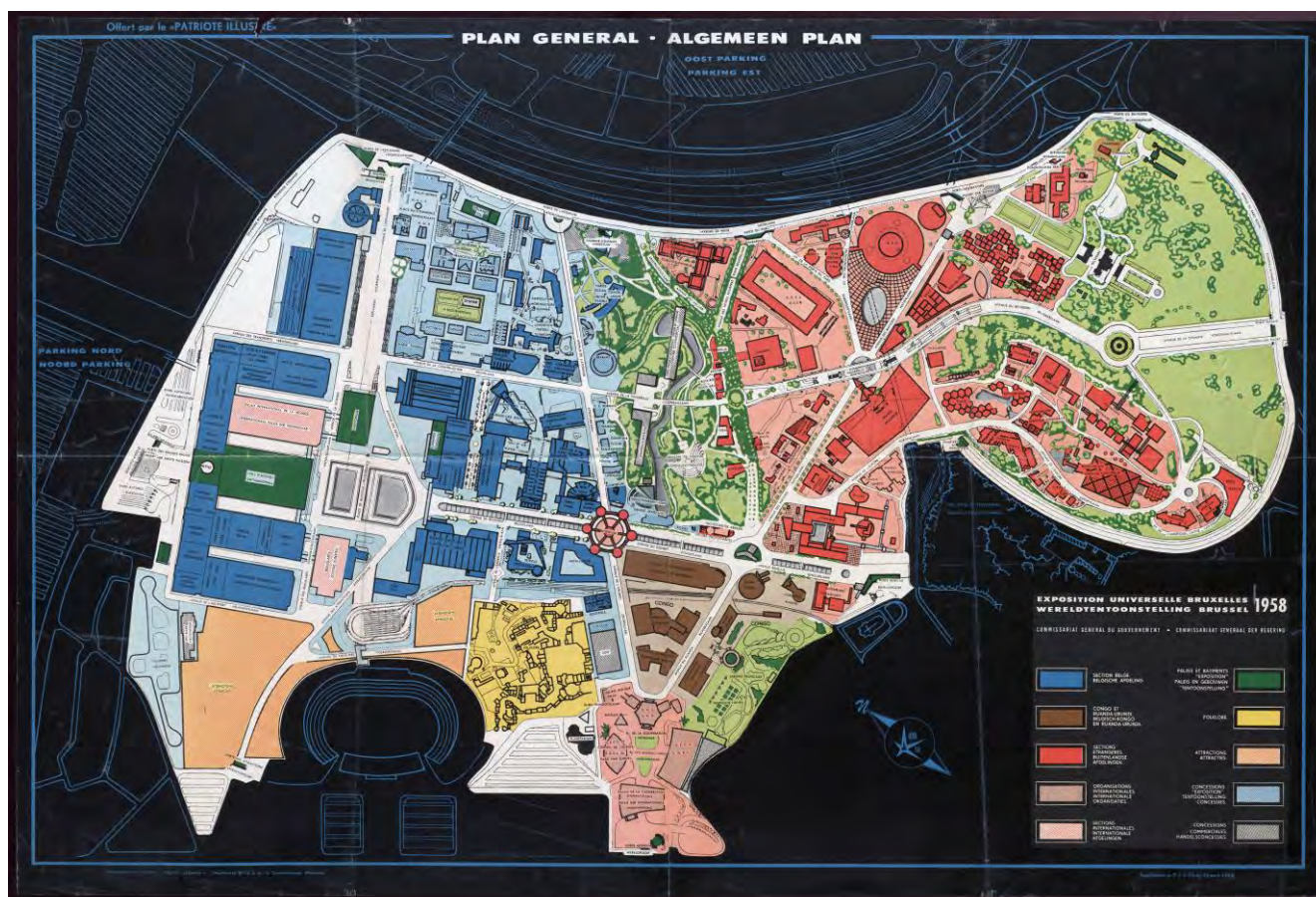
dell'esposizione [Hubert 2008]. Allo stesso modo si lavorò all'implementazione dei trasporti pubblici, risultando essere l'unico momento in cui vi fu un vero piano di sviluppo [Carton 2018]. Oltre al completamento in tempo dei lavori della stazione centrale e dell'edificio Sabena Air Terminus [Devos 2011], furono realizzati due chilometri di metropolitana e fu riprogettata la rete tramviaria, grazie alla quale in venti minuti era possibile raggiungere dal centro la piana dell'Heysel [Richards 1958, 77]. Inoltre, si pensò anche alla circolazione aerea con la costruzione di un nuovo aeroporto [Devos 2011].

L'attuazione dei lavori in programma aveva anche un altro scopo: presentare al mondo una Bruxelles moderna. Dare una nuova immagine della città era necessario per poter diventare definitivamente un riferimento per l'Europa ed essere competitiva nella scelta della sede della CEE e dell'Euratom. Per merito anche di un innovativo lavoro di comunicazione [Dumas 2010], la capitale belga riuscì nei suoi intenti. La piana dell'Heysel, grazie alla visibilità dell'Expo '58, fu la prima candidata ad ospitare i nuovi quartieri generali, poi scartata a favore di siti più centrali [Hein 2000].

Tuttavia, la modernizzazione della città mostrò allo stesso tempo il rovescio della medaglia. Per privilegiare il progresso si favorì la demolizione di brani e manufatti storici della città. Un episodio avvenuto durante l'organizzazione dell'esposizione del 1958 è quello del *parking* '58, che prese il posto de *les Halles* del 1874 [Jacobs 2004, 290]. Tale fenomeno sarà poi individuato sotto il termine negativo di *Bruxellisation*, coniato per enfatizzare il processo per cui le necessità economiche erano poste al di sopra di quelle dei cittadini [Romańczyk 2012, 127].



ERMANNO BIZZARRI



2: Planimetria offerta da «Le Patriote illustré». Archives de la ville de Bruxelles.

Fu proprio l'Expo '58, che introdusse l'architettura moderna in città, a indicare questa modalità d'intervento urbanistico utilizzata soprattutto negli anni Sessanta.

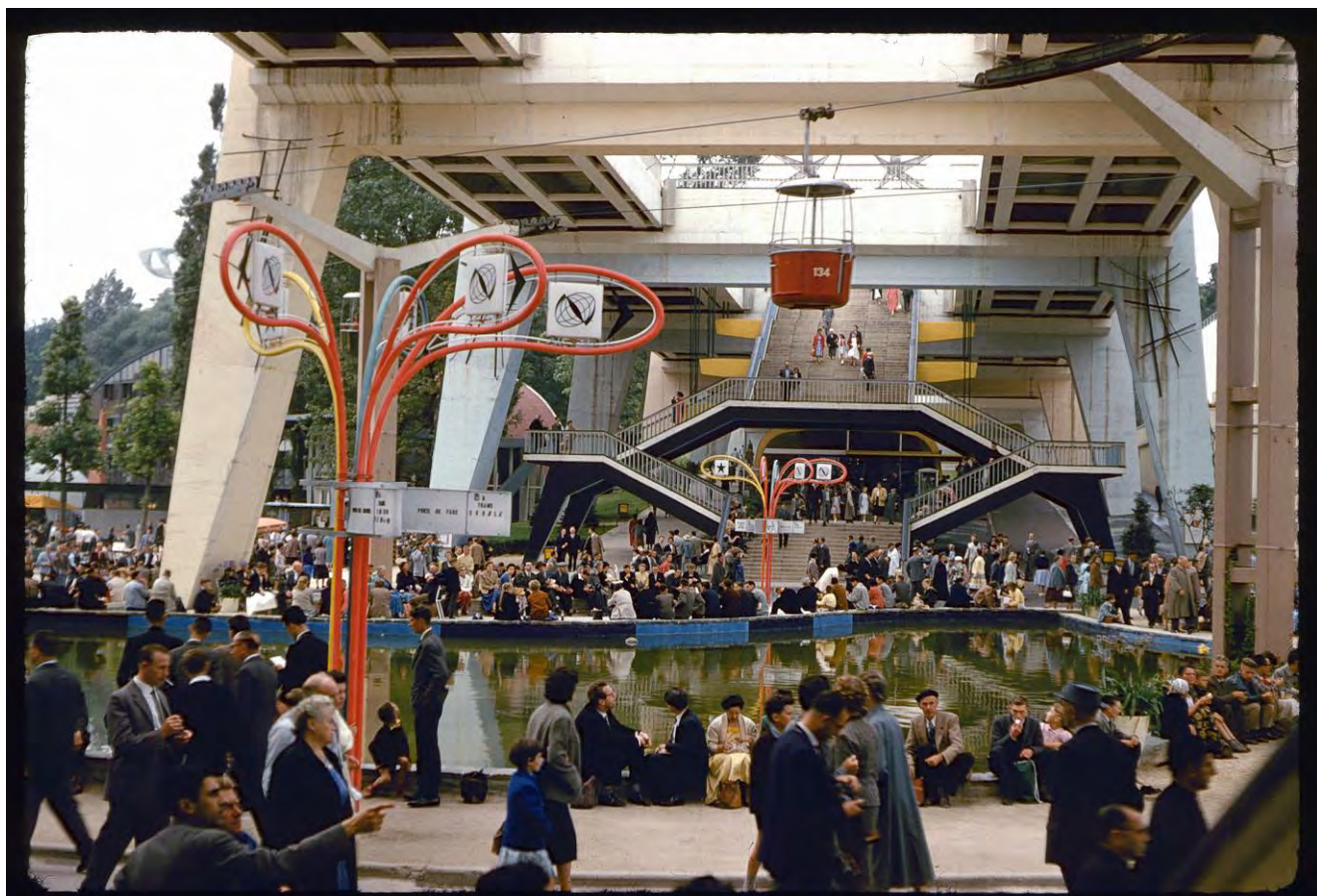
## 2. La pianificazione dell'area espositiva

Il 17 aprile 1958 l'esposizione aprì le porte: al posto di un unico ingresso monumentale si poteva accedere da dieci entrate equivalenti, ciascuna tematizzata secondo la zona d'appartenenza. Da ogni punto era possibile notare come l'assetto urbanistico precedente fosse stato utilizzato in maniera diversa: l'impianto assiale con prospettiva centrale sul *Grand Palais* fu sostituito da uno di tipo radiale, il cui centro ideale era il padiglione belga simbolo della manifestazione, l'Atomium. Inoltre, la volontà di staccarsi dal passato era sottolineata dalla nuova facciata temporanea del *Grand Palais*, un enorme schermo blu cielo che lo trasformava in una piramide dal vertice smussato [Coomans 1994].

La divisione del sito in settori fu abbastanza netta: quasi più della metà della superficie era occupata dai padiglioni del Belgio, rappresentata anche dalle colonie del Congo e del Ruanda-Urundi. La sezione internazionale fu concentrata nel parco di Laeken, mentre le aree delle attrazioni e del folklore furono situate a ridosso dello stadio. La rappresentazione della particolare conformazione planimetrica fece guadagnare all'area l'appellativo di *vache sans cornes*.

Nonostante l'Heysel sia definita una piana, l'andamento morfologico non è totalmente lineare, soprattutto nell'area dei parchi. Questa caratteristica, però, tornò a favore della sistemazione





3: Vista sotto il viadotto pedonale attraversato da una delle tre teleferiche, agosto 1958. Foto di Wayne V. Huebner.

generale. Infatti «il paesaggio ha permesso non soltanto un raggruppamento più informale delle costruzioni e un'introduzione degli strumenti cari al pianificatore pittoresco come l'occultamento e la sorpresa, ma anche continui salti di quota nei sentieri dai quali sono avvicinati i padiglioni, dando una rinfrescante varietà di prospettiva» [Richards 1958, 78]. Inoltre, fu posta particolare attenzione alla protezione ambientale. Tra tutti, si ricordano uno scambio epistolare tra il governo norvegese e l'organizzazione, affinché fosse possibile tagliare un ramo di un albero per la costruzione del padiglione nazionale, e l'episodio riguardante gli Stati Uniti, la cui area fu sistemata in maniera tale da preservare una fila di salici [Clay 1958-59].

I salti di quota offrirono un'ulteriore opportunità per la progettazione dell'area e le modalità di fruizione. Per poter superare i dislivelli presenti nel parco di Laeken e rendere più agevole e veloce la visita, fu costruito un viadotto pedonale, che dall'ingresso sud-ovest portava verso il centro dell'area. Ciò che era stato creato già per la città di Bruxelles fu replicato all'interno dell'Expo: gli organizzatori offrivano così un'unità di misura per valutare il grado di modernizzazione della capitale. Per far scorrere ancora più velocemente i flussi dei visitatori furono realizzate tre teleferiche, che, seppur brevi, concedevano ancora una volta punti di osservazione dall'alto all'interno di quella che fu definita 'l'esposizione delle coperture', soprattutto per il loro valore strutturale [Richards 1958, 75]. Inoltre, è da ricordare che la modernità dell'edizione si manifestò anche nei trasporti via terra: era possibile affittare per mezz'ora motocicli a due posti o spostarsi su un trenino dalle carrozze aperte [Richards 1958, 81].

Oltre a essere l'edizione della modernità, l'esposizione di Bruxelles 1958 fu anche quella delle prime partecipazioni: se al Vaticano diedero un posto nella sezione internazionale, diverso fu il trattamento riservato alle istituzioni europee nascenti. Al Benelux si dedicò un ingresso apposito, che accoglieva i visitatori tra i padiglioni dei Paesi Bassi e del Lussemburgo, mentre il Belgio era rappresentato poco dietro dalla sezione coloniale, con vista diretta sull'Atomium. Allo stesso modo, dalla *porte mondiale* si poteva accedere alla *cité de la coopération*, il luogo in cui erano raggruppati i padiglioni della CECA, il Consiglio d'Europa, l'OECE e le Nazioni Unite. La presenza di tali organizzazioni era funzionale sia al tema generale dell'esposizione che alla formazione di uno spirito europeo: per poter ottenere un mondo più umano erano necessarie tra gli Stati la cooperazione, rappresentata da un padiglione *ad hoc*, e la collaborazione, che presta il nome alla piazza. Infine, su una nota più commerciale, anche alcune multinazionali americane, come IBM, Kodak e Coca-Cola, parteciparono all'esposizione oltreoceano alla ricerca di un posto nel mercato europeo [Leslie, Mercelis 2019].

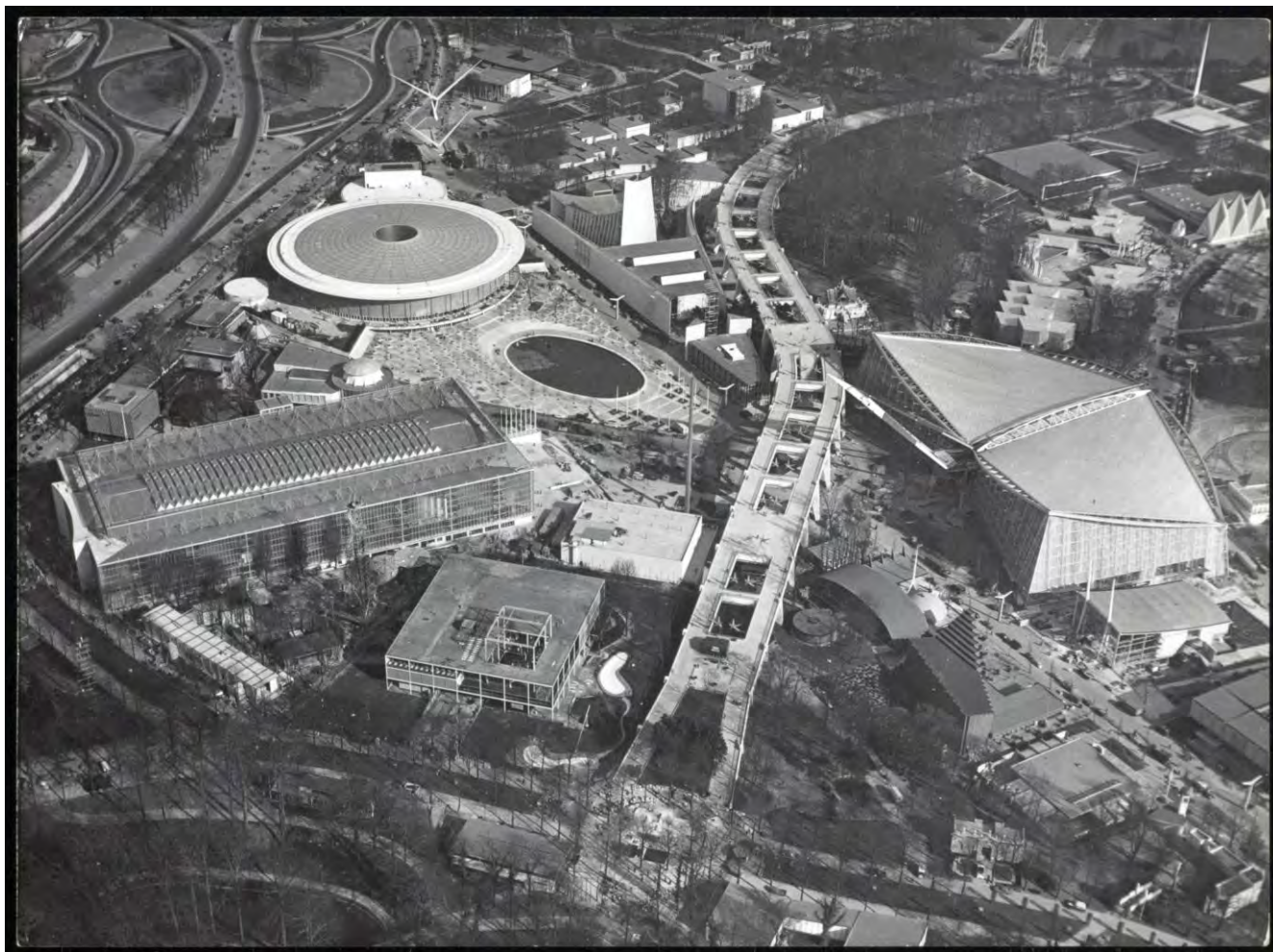
Nonostante l'entusiasmo generale, l'organizzazione dell'evento dal punto di vista urbanistico non fu esente da critiche. Si rilevò che «gli edifici occupano più del 40% della superficie totale, una percentuale troppo elevata per farli risultare individuati nella distesa del parco, e troppo bassa per formare un discorso continuo. Ne deriva un effetto nefasto: un accatastarsi di padiglioni incongrui, ognuno dei quali pretende di richiamare l'attenzione del pubblico con i più banali mezzi dell'esibizionismo fieristico» [Zevi 1958, 4].

### 3. Souvenirs dalla manifestazione: caratteri permanenti post-expo

Architettonicamente l'esposizione offrì soluzioni diverse tra loro, ma accomunate da uno spinto strutturalismo. È l'edizione delle maestose coperture sospese e delle passerelle dalle grandi luci, delle «scatole di vetro costruite su trampoli» [Richards 1958, 76] e dei materiali prefabbricati che danno al paesaggio un tono da 'planeta proibito' [Rogers 1958, 2]. Anche i padiglioni che non adottarono questo linguaggio sottolinearono ancor di più la tendenza a «confondere il grande con il grandioso» [Rogers 1958, 2], ma che allo stesso tempo mostrava a che punto si trovava il dibattito disciplinare, ossia alla riconsiderazione del rapporto tra ingegnere e architetto. Infatti, per poter realizzare tali costruzioni avveniristiche, molte nazioni si avvalsero della stretta collaborazione tra le due figure, soprattutto nella fase d'ideazione. I campi d'azione non erano più nettamente distinti, ma si cominciava a raggiungere un equilibrio lavorativo che evidenziava un comune spirito creativo [Persitz 1958-59; Le Caisne 1958-59]. Il tema dell'esposizione, «una dichiarazione di fede nell'abilità dell'uomo di plasmare l'era atomica a vantaggio di tutti i popoli e tutte le nazioni» [Simons 1958, 26], si tradusse architettonicamente in una fiducia totale nella tecnologia, segno del progresso. Grazie alla possibilità di modellare la materia secondo nuove forme, ne seguì uno stile curvilineo, considerato «vent'anni in anticipo rispetto ai suoi tempi» [Devos 2012, 117], ma che in realtà rielaborava linguaggi esistenti, come quello della *Googie Architecture*, senza rivelare nulla del futuro.

Tuttavia, il ricorso sfrenato alle nuove tecnologie si rivelò utile dopo la chiusura dell'esposizione. Molte delle strutture furono ricostruite in nuovi contesti, smontate e trasportate in pezzi, secondo quello che era conosciuto come 'metodo russo' [d'Ydewalle 1958, 499]. Tra gli esempi ancora apprezzabili e in ottimo stato di manutenzione vi è il padiglione in acciaio e vetro della Jugoslavia, ora divenuto parte del St. Paulus College a Welegem, in Belgio [Kulić 2012]. Nonostante alcune modifiche resesi necessarie per adeguarsi alla nuova destinazione, sono ancora leggibili il nome dell'ex-Stato sul prospetto d'ingresso e l'intero impianto basato su piani sfalsati. Un altro padiglione portato fuori Bruxelles, a Genk, e utilizzato come impianto scolastico è quello del



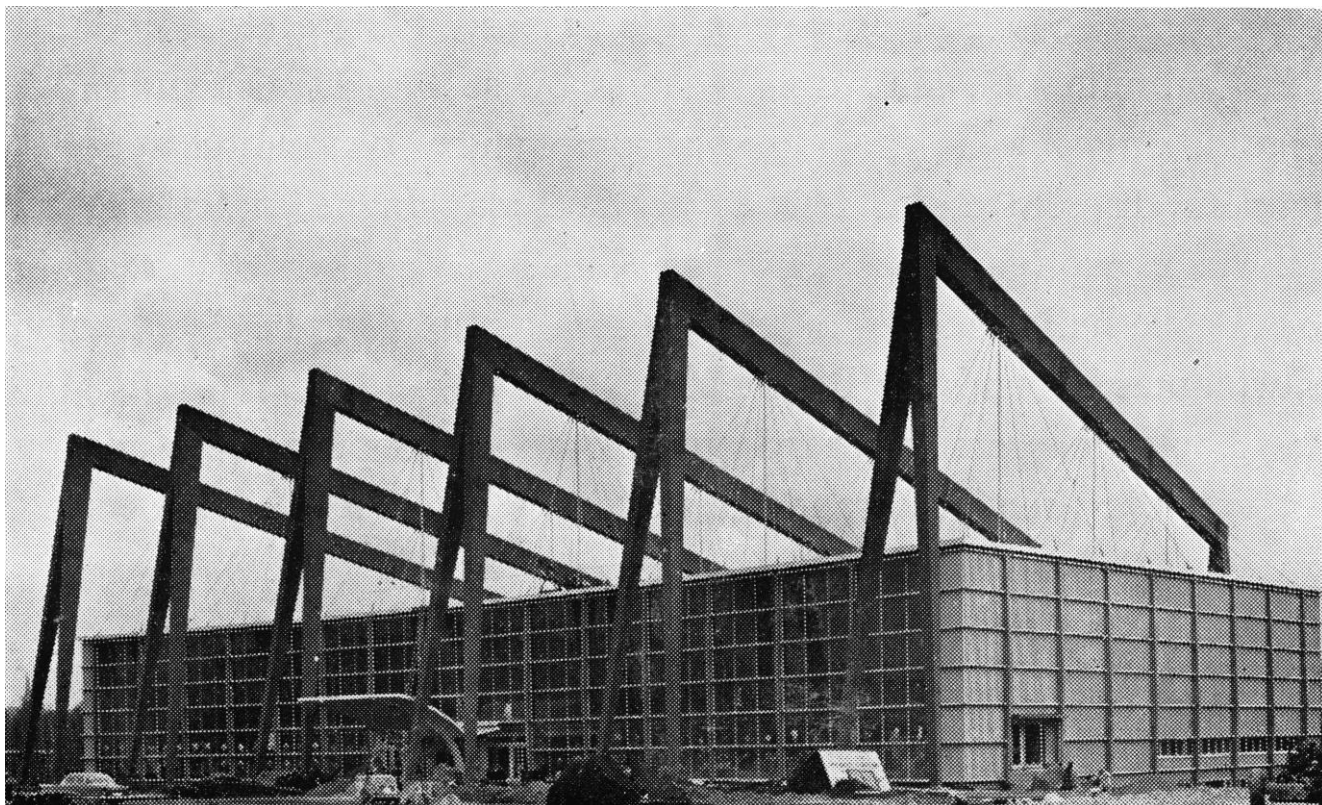


4: Vista aerea sul viadotto pedonale e sui padiglioni del Canada, dell'URSS, degli Stati Uniti e della Santa Sede a sinistra e della Francia, il più grande, a destra, 1958. Archives de la ville de Bruxelles.

Canada, il quale però ha subito profonde modifiche pur senza che fosse intaccato lo scheletro strutturale. Il cambio di destinazione dopo il trasferimento delle strutture è frequente: il padiglione del Cote d'Or ha trovato nuovo prospetto e nuova vita come discoteca, la *Discothèque Carré*, a Willebroek in Belgio.

Il riutilizzo delle costruzioni in maniera permanente aumentava la capacità d'attrazione degli investitori nell'esposizione. Esso significava maggior profitto da parte dei partecipanti, che non erano più costretti a tentare di pareggiare i conti tramite il riutilizzo dei materiali. Parimenti, ricollocare i padiglioni espositivi dava maggior lustro sia alla manifestazione, che trovava eredità duratura materiale, sia agli enti che acquistavano le costruzioni, potendosi fregiare di un manufatto conosciuto già in tutto il mondo. Stesso discorso è esteso anche alle infrastrutture: si riporta il caso del sovrappasso che collegava il padiglione tedesco con un punto più elevato della fiera, ora cavalcavia pedonale tra un parco urbano e l'università di Duisburg, in Germania.

Alcune nazioni, interpretando il 'metodo russo' nella sua accezione originale, decisero di riportare in patria i padiglioni a favore di chi non aveva visitato l'esposizione. Così fu per la Cecoslovacchia



5: Padiglione della CECA, 1958. © Communautés Européennes. Source: EP.

che, orgogliosa per la vittoria del *Grand Prix*, installò il proprio fabbricato nell'area fieristica di Praga, separandolo dal ristorante ricostruito nel parco Letná [Elman, Kulić 2014, 236].

Ad ogni modo, la piana dell'Heysel non rimase spoglia a esposizione conclusa. Si abbandonò qualsiasi piano d'insediamento residenziale, assecondando la vocazione ludica, sportiva e fieristica dell'area. L'Atomium rimase inaspettatamente al proprio posto dopo aver avuto successo come simbolo di fede nella scienza e dell'intera città di Bruxelles, nonché attrazione del sito. Poco più lontano, percorrendo ora il *Boulevard du Centenaire*, ci si può imbattere in un ristorante dalla copertura a calotta in legno lamellare: è il padiglione del *Comptoir Tuilier de Courtrai*, in buon stato di conservazione [Devos, Floré 2009]. Altre piccole costruzioni di servizio sono disseminate nei due parchi, mantenendo la propria funzione. Diverse, invece, le sorti di due padiglioni che riscossero successo. Gli Stati Uniti donarono al Governo belga la propria costruzione, divenuta poi studio radiotelevisivo e di cui rimane soltanto l'impianto generale. Il padiglione del Genio Civile, invece, rimase *in situ* a fare ombra con la sua freccia in c.a.p. fino alla demolizione definitiva nel 1970.

## Conclusioni

Nonostante le ferite del passato recente e la minaccia della guerra fredda, l'Expo riuscì a infondere nei visitatori fiducia nella scienza e a mostrarne l'utilità pratica nella vita dell'uomo, attraverso magniloquenti padiglioni e le rassegne ospitatevi. La manifestazione simboleggia un assetto per il mondo contemporaneo, fatto di alleanze e cooperazioni sovranazionali. Il padiglione della CECA ne è la prova: sei giganteschi cavalletti in acciaio, rappresentanti i paesi

costituenti, sostengono con nuove tecniche una copertura più estesa rispetto a quella che sarebbe in grado di sorreggere un'unica nazione.

Inoltre, l'organizzazione dell'esposizione del 1958 presenta un modello, in parte contraddittorio, per la costruzione della città moderna. Da una parte emergono inclinazioni ambientaliste, grazie alle quali s'impongono vincoli per la protezione del paesaggio; dall'altra vi è la *Bruxellisation*, che in nome dello sviluppo fa della *tabula rasa* il principio fondante. Tuttavia, «stesso i più ardenti difensori dei trasporti pubblici restano segretamente riconoscenti ai pianificatori del 1958 per l'importanza dell'infrastruttura stradale realizzata [nella piana dell'Heysel], oltre alla metro, ai tram e ai bus» [Lagrou 2005, 34]. Lo sforzo e il dispendio di risorse per la modernizzazione fu massimo, tanto che i lavori per continuare la trasformazione della capitale furono ripresi soltanto nel 1962.

«Un intero metro di buon terreno» [Clay 1958-59, 71] avrebbe dovuto ricoprire le macerie rimaste nella piana dell'Heysel. In parte tutto ciò non avverrà, perché l'impatto che la manifestazione ha avuto nell'immaginario collettivo ha fatto sì che se ne mantenesse traccia materiale, contribuendo alla scrittura del palinsesto di un territorio che non è soltanto dell'area espositiva. Ogni esposizione universale e internazionale ha un tempo e delle caratteristiche e per sua concezione originale dimostra che l'unica materia indeperibile è la memoria: per tutto il Belgio l'Expo '58 è ancora l'evento che ha reso Bruxelles moderna ed europea.

## Bibliografia

- CARTON, V. (2018). *Public transport service and use in Brussels from 1950 to 2017*, in «Brussels Studies», n. 127.
- CLAY, G. (1958-59). *An editorial: how to survive 40.000.000 tourists*, in «Landscape Architecture Magazine», vol. 49, n. 2, p. 71.
- COOMANS, T. (1994). *Le Heysel et les Expositions Universelles de 1935 et 1958*, Bruxelles, Solibel Edition.
- DEMEY, T. (2008). *The Exhibition, a conveyor belt for the automobile*, in *Expo 58: between utopia and reality*, a cura di G. Pluinage, Tiel, Lannoo, pp. 63-72.
- DEVOS, R., FLORÉ, F. (2009). *Modern wood. De Coene at Expo 58*, in «Construction History», vol. 24, pp. 103-120.
- DEVOS, R. (2011). *Expo 58: the catalyst of Belgium's Welfare State governmental complexes?*, in «Planning Perspectives», vol. 26, n. 4, pp. 649-659.
- DEVOS, R. (2012). *Expositions universelles de 1935 et 1958. En vedette et en coulisses*, in «Bruxelles patrimoines», n. 3-4, pp. 117-127.
- DEVOS, R. (2015). *"Let us now invest in peace." Architecture at Expo 58 in Resonance of War*, in *Architecture of Great Expositions 1937-1959. Messages of Peace, Images of War*, a cura di R. Devos, A. Ortenberg, V. Paperny, New York, Routledge, pp. 133-160.
- DUMAS, M. (2010). *Les expositions internationales, un univers de communication. Meilleures pratiques de communication et de marketing pour les grands événements*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- D'YDEWALLE, C. (1958). *Bruxelles 1958*, in «Revue des Deux Mondes», n. 7, pp. 495-501.
- HEIN, C. (2000). *Choosing a site for the capital of Europe*, in «GeoJournal», vol. 51, n. 1/2, pp. 83-97.
- HUBERT, M. (2008). *Expo '58 and "the car as king"*, in «Brussels Studies», n. 22.
- JACOBS, R. (2004). *Une histoire de Bruxelles*, Bruxelles, Éditions Racine.
- KULIĆ, V. (2012). *An avant-garde architecture for an avant-garde socialism: Yugoslavia at EXPO '58*, in «Journal of Contemporary History», n. 47, pp. 161-184.
- LAGROU, E. (2005). *L'Europe à Bruxelles en 1958. Début d'une période agitée en matière d'urbanisme dans la capitale*, in *Bruxelles, 175 ans d'une capitale*, Bruxelles, Editions Mardaga, pp. 29-58.
- LE CAISNE, R. (1958-59). *Réflexions rétrospectives*, in «L'Architecture aujourd'hui», n. 81, p. 94.
- LESLIE, S.W., MERCELIS, J. (2019). *Expo '58: Nucleus for a new Europe*, in *World's fairs in the Cold War: science, technology and the culture of the progress*, a cura di A. P. Molella, S. G. Knowles, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, pp. 11-26.
- MARTENS, A. (2009). *Ten years of expropriations and evictions in the Brussels North Quarter (1965-1975): what are the legacies today*, in «Brussels Studies», n. 29.
- PERSITZ, A. (1958-59). *Noirs et blancs*, in «L'Architecture aujourd'hui», n. 81, pp. 94-95.
- RICHARDS, J. M. (1958). *Expo 58: an introductory commentary*, in «The architectural review», n. 739, pp. 75-85.



ERMANNO BIZZARRI

- ROGERS, E.N. (1958). *A l'Expo '58 il futuro (dell'architettura) non è cominciato*, in «Casabella Continuità», n. 221, pp. 1-21.
- ROMANCZYK, K. (2012). *Transforming Brussels into an international city – Reflections on 'Brusselization'*, in «Cities», vol. 29, n. 2, pp. 126-132.
- SIMONS, H. (1958). *Brussels Fair and Science*, in «The Science News-Letter», vol. 73, n. 2, pp. 26-27.
- ZEVI, B. (1958). *Editoriale. Bruxelles 1958: primi interrogativi*, in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 31, pp. 4-5.

#### Fonti archivistiche

- Bruxelles. Archives de la ville de Bruxelles. *Collection Fauconnier*. 0694-1.
- Bruxelles. Archives de la ville de Bruxelles. *Collection Fauconnier*. C-17427.
- Bruxelles. Archives de la ville de Bruxelles. *Collection Fauconnier*. DIA-01196.

#### Sitografia

- <https://www.smithsonianmag.com/history/googie-architecture-of-the-space-age-122837470/> (maggio 2020)
- <https://medium.com/@briandeines/before-there-was-google-there-was-googie-6146bd973509> (maggio 2020)
- <https://misfitsarchitecture.com/2018/04/15/the-atomium/> (maggio 2020)
- <http://users.skynet.be/rentfarm/expo58/exhibition/index.htm> (maggio 2020)
- [https://www.rtb.be/info/societe/detail\\_aujourd-hui-il-serait-impossible-d-organiser-un-evenement-comme-l-expo-58-en-belgique?id=9894624](https://www.rtb.be/info/societe/detail_aujourd-hui-il-serait-impossible-d-organiser-un-evenement-comme-l-expo-58-en-belgique?id=9894624) (maggio 2020)
- <https://c20society.org.uk/building-of-the-month/the-american-pavilion-of-expo-58#dismiss-cookie-notice> (maggio 2020)

## ***Dall'effimero al permanente: il padiglione di Nyrop per la Mostra del 1888 come modello per il municipio di Copenhagen***

*From the ephemeral to the permanent: the Nyrop pavilion for the 1888 Exhibition as a model for Copenhagen City Hall*

**MONICA ESPOSITO**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*L'esposizione dell'arte e dell'industria nordica di Copenhagen del 1888 coincide con un momento di sperimentazione in cui le tecniche tradizionali del legno si confrontano con nuove forme architettoniche, in un contesto urbano di grandi trasformazioni che ha già visto, in meno di un secolo, lo sviluppo del parco di divertimenti di Tivoli e del padiglione dell'esposizione del 1872. Il contributo evidenzia quanto il padiglione principale, anche se non lascerà un segno fisico permanente, sarà l'elemento cruciale per la nascita del Romanticismo nazionale di Martin Nyrop ed influenzerà la sua opera maggiore, ovvero il municipio di Copenhagen, in una continuità spaziale oltre che ideologica.*

*The 1888 exhibition of Nordic art and industry in Copenhagen coincides with a moment of experimentation in which the traditional techniques of wood are confronted with new architectural forms, in an urban context of great transformations that has already seen, in less than a century, the development of the amusement park of Tivoli and the pavilion of the exhibition of 1872. The contribution highlights how much the main pavilion, although it will not leave a permanent physical mark, will be the crucial element for the birth of the National Romanticism of Martin Nyrop and will influence his major work, the Copenhagen City Hall, in a spatial continuity as well as ideological.*

### **Keywords**

Martin Nyrop, 1888, Romanticismo Nazionale.

*Martin Nyrop, 1888, National Romanticism.*

### **Introduzione**

L'esposizione dell'arte e dell'industria nordica di Copenhagen del 1888 fu un momento saliente per la storia dell'architettura danese e per lo sviluppo del Romanticismo Nazionale, la cui massima espressione fu il municipio di Copenhagen, realizzato da Martin Nyrop. La mostra diventò una impresa comune tra Svezia, Norvegia e Danimarca e attraverso di essa si cercò di far conoscere i prodotti agricoli e artigianali di tali nazioni ai quali, si aggiunsero poi quelli dell'Inghilterra, della Francia, della Germania, dell'Italia, dell'Austria e della Russia. La partecipazione di altri Stati diede un carattere internazionale all'evento, mentre l'esposizione di oltre seimila produttori ed il un gran numero di visitatori permise un rilancio dell'economia danese.

Tuttavia, si vuole dimostrare non solo quanto la mostra segnò il destino dell'area espositiva ma anche quanto un padiglione temporaneo, di natura momentanea, invece divenne un esempio di stile nazionale, lasciando una traccia non solo fisica ma anche ideologica nell'architettura danese.

MONICA ESPOSITO



1: Franz Sedivy, *Prospettiva a volo di uccello dell'esposizione di Copenhagen del 1888* (<http://www5.kb.dk/images/billed/2010/okt/billeder/object440636/da/>).

## 1. L'esposizione come simbolo di unità nazionale

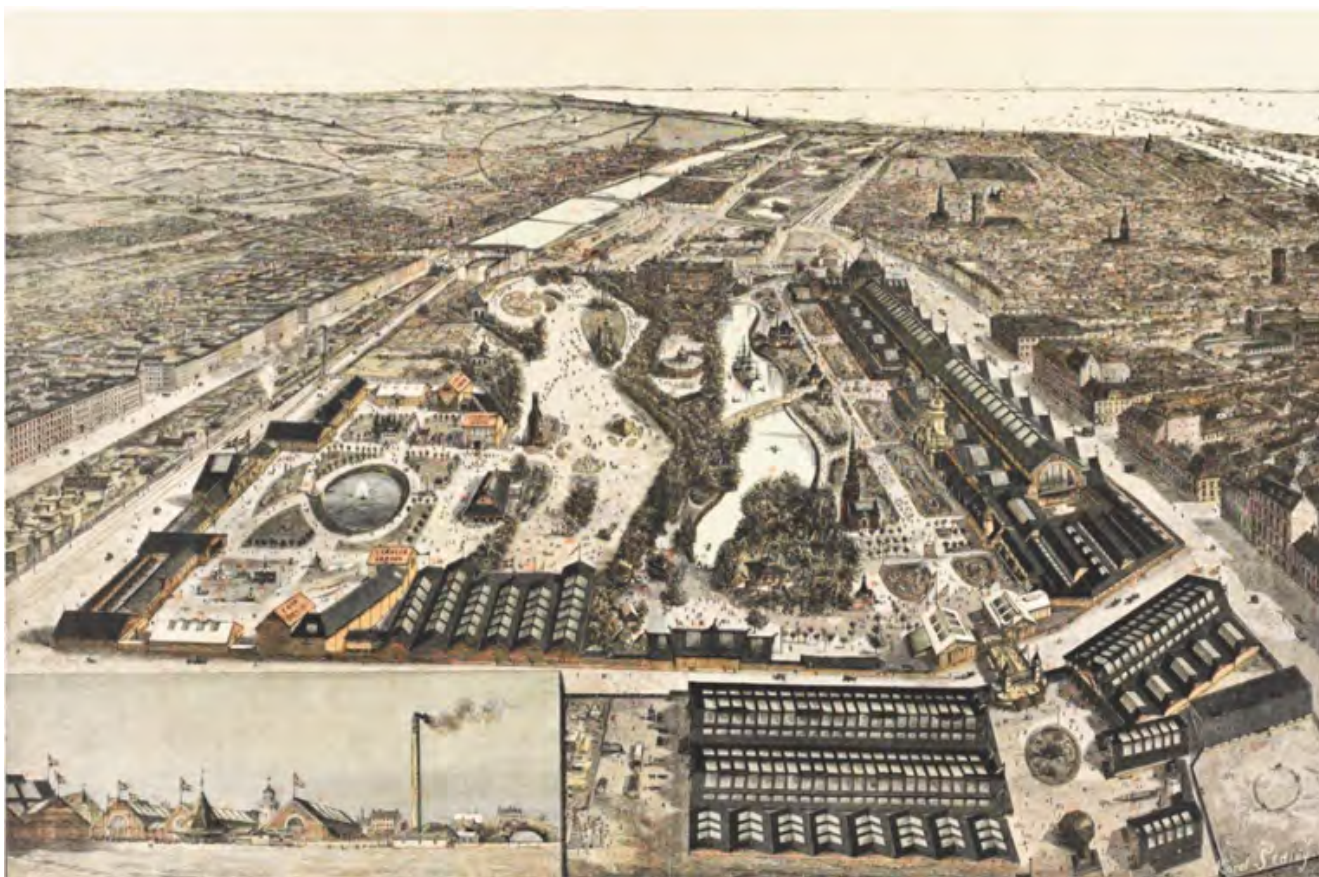
L'evento fu promosso nel 1883 dal direttore della fabbrica reale di porcellane Philip Schou, il quale aveva intenzione di porre l'accento sulla questione dell'industria artistica e avrebbe voluto risvegliare un senso di unità nazionale nell'animo della popolazione danese. Per cui, già negli obiettivi, l'esposizione manifestò di essere depositaria di valori altri, non solo economici e di promozione industriale.

Valori espressi, a mio parere, anche nella scelta del luogo e nella redazione del progetto da parte di Martin Nyrop che tentò appunto di stabilire un modello per le costruzioni di grandi dimensioni in legno e di giungere finalmente ad uno stile architettonico nazionale.

Dal punto di vista urbanistico, si ritenne opportuno posizionare alcuni padiglioni nel parco di divertimenti di Tivoli e che l'area espositiva dovesse occupare i terreni che si decise nello stesso momento di utilizzare per il futuro municipio. In tal modo, una volta inaugurata l'esposizione, l'area constava di 120.000 metri quadrati.

La scelta ricadde su tali luoghi anche perché era necessaria una nuova cortina di edifici per chi giungeva nella capitale dopo che l'eliminazione delle mura aveva lasciato un grande vuoto urbano. Tuttavia, la rimozione della cinta muraria aveva permesso uno sviluppo urbanistico caratterizzato da grandi *boulevards* che si contrapponevano allo stretto andamento viario dell'antica città medievale.

Inoltre, l'area scelta aveva un significato simbolico poiché era in prossimità della porta occidentale delle antiche fortificazioni, considerata da secoli il punto zero per tutte le misurazioni stradali in Zelanda. Quindi, la mostra prese forma in un contesto urbano di grandi trasformazioni che aveva già visto, in meno di un secolo, lo sviluppo del parco di divertimenti di Tivoli, della linea ferroviaria che collegava Copenhagen con l'antica capitale Roskilde e che vedrà di lì a poco la realizzazione del municipio, tutti elementi in grado di rendere Copenhagen una grande capitale moderna.



2: Karkel Sedivý, Prospettiva a volo di uccello (<http://www5.kb.dk/images/billed/2010/okt/billeder/object440631/da/>).

Per tali ragioni, il padiglione doveva diventare fisicamente e simbolicamente il centro non solo della capitale danese ma anche di tutta la Danimarca e la successiva opera del municipio di Nyrop si pone in continuità con tali idee.

## 2. Dalle forme vernacolari allo stile nazionale

Martin Nyrop fu chiamato nel 1885 a redigere il piano e i disegni per i padiglioni espositivi: il progetto principale occupava l'intera area dell'attuale Municipio e della stazione dei vigili del fuoco, tra la piazza del municipio fino a Stormgade. Esso era delimitato da un lato dal palazzo dell'esposizione industriale del 1872, progettato da Vilhelm Klein e dall'altro da Ny Vestergade. Inoltre, era previsto un gran numero di costruzioni più piccole che Nyrop decise di posizionare lungo i bordi esterni definendo un confine con gli edifici stessi, prevedendo poi ingressi sulla strada tramite i quali si permetteva l'accesso all'area espositiva.

Il padiglione, prendendo in prestito il linguaggio dell'architettura ecclesiastica, era costituito da un'iterazione di archi che garantivano profondità e uno sviluppo in lunghezza ed era interrotto solo nel mezzo della facciata longitudinale dal monumentale ingresso dell'area espositiva russa. Nyrop realizzò una pianta a croce latina con navate laterali più basse rispetto alla centrale coperta da un tetto a due falde, parzialmente vetrato.

La facciata principale era caratterizzata da un vestibolo, a forma di nartece con tre archi sui modelli ecclesiastici romanici, terminante su entrambi i lati con edifici indipendenti. Nell'incrocio tra i due bracci si sviluppava una cupola in legno, alta 56 metri e con un diametro di 27 metri il cui modello era quella del battistero di Pisa.



MONICA ESPOSITO



3: Martin Nyrop, *Gli edifici dell'industria nordica 1888* (Copenhagen, KB Kunstbiblioteket, Søborg, 741).

Invece, la calotta vetrata risultava nascosta da una lanterna di fragili archi di legno e poi completata da una corona al centro della quale era collocata l'asta per la bandiera danese, forte simbolo di identità nazionale. Nella parte superiore venne realizzata una decorazione con le armi dei tre paesi nordici e le tre torri, stemma di Copenhagen. Gli altri prospetti erano caratterizzati da grandi aperture che riprendevano le forme già utilizzate da Johan Daniel Herholdt nella stazione ferroviaria.

L'edificio era destinato ad ospitare nel centro i prodotti danesi, nella navata laterale verso Tivoli quelli norvegesi e nell'altra quelli svedesi, mentre continuando nel lungo edificio si incontravano poi i prodotti delle nazioni straniere<sup>1</sup>.

All'ingresso fu eretta una piccola torre che, oltre ad un effetto decorativo, fungeva anche da collegamento tra la sala e gli edifici espositivi bassi, mentre lungo il lato ovest, sull'attuale H. C. Andersen Boulevard fu posizionata la passeggiata floreale che si estendeva fino al dipartimento dell'orticoltura, e ai padiglioni per l'esposizione ittica e per l'artigianato che erano previsti all'interno di Tivoli. Alla fine della costruzione principale venne progettato un piccolo ponte che collegava i restanti padiglioni, posti al di là della strada: quelli dell'industria danese, dell'industria militare e la grande sala macchine. Sul retro c'era un'area allestita per spettacoli sportivi e spettacoli di animali. Per quanto riguarda i modelli progettuali, essi richiamaavano una sintesi di elementi rurali, del medioevo nordico e italiani attraverso cui





4: Karel Sedivý, *Mostra dell'industria d'arte nordica, dell'agricoltura 1888, sala di lunghezza* (<http://www5.kb.dk/images/billed/2010/okt/billeder/object440640/da/>).

Nyrop aveva intenzione di creare un'architettura moderna che potesse incarnare il sentimento nazionale danese.

Questo perché già da alcuni decenni, per ricostruire un'identità nazionale, era avvenuta una profonda rivalutazione del passato medievale. Si sviluppava così un senso di nostalgia per quel periodo in cui la Danimarca era stata una grande potenza marina e aveva controllato tutto il mare nordico e baltico e dunque il simbolo di questa egemonia erano le costruzioni navali dalle quali Nyrop riprende i forti colori. Per cui, la riscoperta del medioevo nazionale portò ad uno studio approfondito del patrimonio costruttivo locale; in tal modo le cattedrali di Lund e Roskilde e i numerosi castelli divennero il simbolo fisico del 'mito del grande nord'.

Nyrop si riallacciò alla tradizione non solo con l'uso del legno ma anche attraverso i colori adoperati quali il marrone, il verde ma anche il rosso poiché considerato 'un colore festoso'. Mentre all'interno, nella parte superiore della galleria, adoperò il bianco, 'per il suo effetto corroborante', ma anche perché riusciva a creare un netto contrasto con le altre parti costruttive, ed infine l'oro con il quale si riteneva di aumentarne l'eleganza. Con tale progetto, Nyrop riuscì a dimostrare che un edificio può avere qualità architettonica anche se è caratterizzato principalmente dalla componente strutturale e dal materiale lasciato a vista.

inoltre, egli riprese elementi dell'architettura romanica, dalla cupola del Battistero di Pisa alle forme del Mausoleo di Teodorico a Ravenna. Visitando quest'ultimo edificio durante il suo viaggio di apprendistato, l'architetto ne era restato tanto affascinato da asserire «c'è così tanta materia originale che ti prende un grande desiderio di lavorare nella stessa direzione e provare a fare qualcosa in tale stile, perché penso che si adatti meglio al nostro tempo di qualsiasi altro stile utilizzato per le chiese e per gli edifici». [Funder 1975,15].

MONICA ESPOSITO



*5: Corte interna del municipio di Copenhagen (foto di Monica Esposito).*

Evidentemente perché, come in ambito tedesco anche in Danimarca si pensava che Teodorico, figlio del re ostrogoto, fosse il primo re germanico e per tal motivo tutte le città del nord Italia fossero depositarie delle forme primitive dell'architettura nordica. Per cui, i danesi, discendendo dalle antiche genti germaniche, potevano sentire l'appartenenza di queste radici alla propria cultura.

Dopo la redazione dei progetti preliminari da parte di Nyrop, cinque dei più prestigiosi falegnami del paese dichiararono che i disegni dimostravano problemi e carenze strutturali. Tuttavia, tali considerazioni non impedirono la realizzazione dell'opera e al contrario, una volta realizzata, fu giudicata di buona qualità.

Chiaramente, pur conoscendo le coeve esperienze europee, l'architetto ripudia le costruzioni in ferro ed in vetro che pure ha conosciuto nei viaggi a Londra e Liverpool; inoltre nel 1878 seguì il maestro Vilhelm Dahlerup come aiutante a Parigi nell'organizzazione del dipartimento danese all'esposizione mondiale per l'agricoltura e l'artigianato. Quindi, l'esperienza dei padiglioni di Nyrop non fu mai più ripetuta, anche se gli vennero riconosciute abilità e gusto artistico per aver presentato un progetto unico nel suo genere e con il quale dimostrò di aver finalmente risposto alla questione dello stile nazionale, dopo aver sintetizzato modelli costruttivi e forme ispirate tanto all'architettura vernacolare danese quanto alla tradizione romanica italiana.

Dunque, attraverso un edificio espositivo si riuscì a creare qualcosa di originale e nuovo sia per i modelli che per i materiali che qualche anno dopo avrebbe segnato la storia dell'architettura danese anche con un altro edificio permanente, ovvero il municipio.

### 3. La continuità di valori e di modelli nel Municipio di Copenhagen

Grazie al padiglione espositivo, Nyrop ottenne una grande fortuna artistica per essere riuscito ad esprimere caratteri di identità nazionale e ad aver risvegliato gli animi e il senso di appartenenza. Fino a quel momento, vi era stata pure una ricerca e una ripresa di modelli e delle tecniche tratte dalla tradizione costruttiva danese in particolare per la questione abitativa, ma mai erano stati utilizzati in una grande e rappresentativa costruzione pubblica.

In continuità con le forme e i modelli dell'edificio della mostra, Nyrop realizzò il municipio che è una delle più importanti opere a Copenhagen degli ultimi decenni del XIX secolo, riuscendo in tal modo ad occupare un posto privilegiato nella storia dell'architettura danese.

Evidentemente, a mio parere, la decisione di costruire il nuovo municipio sull'area in cui era stato realizzato il padiglione assunse in misura maggiore un significato simbolico: non solo il punto per tutte le misurazioni della Zelanda, ma aveva la volontà di porsi in continuità ideologica e stilistica con l'edificio del 1888 e tutto ciò che questa era riuscito a esprimere.

Il progetto di Nyrop per il municipio era caratterizzato da forme nuove che ancora riprendevano contemporaneamente le tecniche costruttive italiane e danesi, univano le forme dell'architettura bizantina di Ravenna, i modelli medioevali italiani e le forme tradizionali danesi con i quali giungeva ad esprimere in uno stile personale il concetto di nazione. Per tali ragioni, Ferdinand Meldahl, promotore della nuova costruzione nonché direttore dell'accademia di belle arti e membro della commissione per la realizzazione, si oppose fermamente al progetto con il quale Martin Nyrop è poi decretato vincitore.

Al contrario l'architetto Valdemar Koch espresse, pur avendo partecipato al concorso con una proposta di matrice medievale tedesca, il suo sostegno per il progetto di Nyrop affermando che lo stile usato era uno stile personale e non poteva dirsi né medievale né rinascimentale.

Vinta ancora la battaglia contro l'accademismo ottocentesco rappresentato fisicamente da Meldahl, il municipio diventò una monumentale architettura in mattoni rossi con un tetto a falde e con una grande torre coronata da una guglia di rame; in grado di essere democratica e popolare. Il progetto presentava una pianta a forma rettangolare che si estendeva come previsto dalla piazza del municipio con due corti interne delle quali, la prima era coperta in ferro e vetro.

Tale elemento diventava il fulcro dell'intera composizione: il modello era tanto una piazza medievale quanto la corte di uno degli edifici rinascimentali italiani che Nyrop aveva potuto studiare durante il viaggio di apprendistato in Italia. «In essi si intrecciano ornamenti, sculture, dipinti ed elementi decorativi. Il simbolismo dell'orgoglio civico è facile da percepire. I materiali per la facciata della sala civica di Copenhagen provengono da tutta la Danimarca. Questa raccolta di materiali nazionali è stata utilizzata per creare una piazza mediterranea, con facciate, balconi, porte aperte e logge. In questa sala "italiana" vengono raccontate storie civiche» [Kolbe, 2008, 405].

Allo stesso modo tutti i dettagli interni ed esterni testimoniavano la profonda conoscenza dei modelli studiati: gli archi della corte richiamano l'architettura romanica, i mattoni rossi riprendono l'antico materiale delle Cattedrali di Roskilde e di Viborg e gli elementi decorativi sono tratti dall'architettura di Ravenna, di Siena ma anche di Lund.

Inoltre, l'idea che il municipio dovesse essere il simbolo di una nazione democratica non fu evidente solo nel progetto, che non a caso riprende il modello del palazzo pubblico di Siena ma anche nelle iscrizioni, tra cui quella più significativa è «Saa er by som Borger» ovvero «La città è ciò che sono i cittadini».

MONICA ESPOSITO

Dunque, il padiglione espositivo e il municipio si ponevano in grande continuità sia per il luogo sia per i modelli sia per le forme adottate che avevano il fine di esprimere un senso di unione e di appartenenza.

### Conclusioni

In tal modo è chiaro quanto, attraverso un edificio espositivo di carattere effimero, Nyrop poté esprimere un'idea di identità nazionale completamente nuova, osando con forme, colori e stili. E, grazie al padiglione, la comunità della capitale riuscì a riconoscere in Nyrop le capacità per realizzare il municipio, dando vita al simbolo dell'identità nazionale danese.

### Bibliografia

*Arkitekten Martin Nyrop, 1849-11. NOVB. -1919*, København, F. Hendriksens reproduktions-atelier Nielsen & Lydiche, 1919.  
FUNDER, L. (1979). *Arkitekten Martin Nyrop*, København, Foreningen til gamle bygningers bevaring.  
KOLBE, L. (2008). *Symbols of civic pride, national history or European tradition? City halls in Scandinavian capital cities*, in «*Urban History*» nn. 35, pp.397-413.  
LANE, B.M. (2000). *National romanticism and modern architecture in Germany and the Scandinavian Countries*, Cambridge, Cambridge University.  
*Raadhuset i København* (1908), København, August Bangs Boghadels forlag.

### Sitografia

<https://www.sa.dk/da/hjaelp-og-vejledning/rigsarkivets-online-vejledninger/industriudstillinger-1872-1888-kom-godt-gang/> (aprile 2020)  
<https://www.sa.dk/ao-soegesider/da/billedviser?epid=17665186#228323,43150907> (maggio 2020)  
<https://kbhbilleder.dk/kbh-museum/82663> (aprile 2020)  
[https://danskilitteraturshistorie.lex.dk/Storbyliv\\_-\\_Stuk](https://danskilitteraturshistorie.lex.dk/Storbyliv_-_Stuk) (maggio 2020)  
<https://books.google.it/books?id=TQA7DwAAQBAJ&pg=PT184&lpg=PT184&dq=Erik+Schi%C3%B8tte&source=bl&ots=CQv8kftSqP&sig=ACfU3U3l1T85Gjrf9GspDw3DWD0BchgiXw&hl=it&sa=X&ved=2ahUKEwianvGr7PpAhXpk4sKHc2hBCwQ6AEwBHoECA0QAQ#v=onepage&q=Erik%20Schi%C3%B8tte&f=false> (marzo 2020)  
<http://docplayer.dk/18424980-Den-nordiske-industri-landbrugs-og-kunstudstilling-i-koebenhavn-i-1888-en-introduktion-til-arkivet-og-dets-anvendelsesmuligheder.html>



## *Le torri come simbolo delle esposizioni e oggetto di attrazione* *The towers as an Exhibition Symbol and an Object of Attraction*

**EWA KAWAMURA**

Atomi University, Tokyo

### **Abstract**

*Di solito, un'esposizione si ricorda per la sua torre simbolica, sempre più alta a testimonianza delle ultime tecnologie. Molte di esse sono smontate a fine evento, altre continuano a funzionare per anni da belvedere cittadino. Quando perdono il fascino dell'altezza per la diffusione di grattacieli più alti della Torre Eiffel, le torri simbolo delle esposizioni puntarono all'innovatività della forma o alla funzionalità attrattiva, con il tempo si passò alla creatività artistica, così le migliori riuscivano a sopravvivere anche dopo la fine dell'expo come landmark.*

*An exhibition is often remembered by its symbol tower, which becomes taller and taller as the latest technology testimony. Many of them disappear at the end of the event; others have functioned for years as a lookout tower attraction. When the height fascination has gone because of the diffusion of skyscrapers taller than the Eiffel Tower, the exhibition symbol towers aimed the form innovativeness or the attractive functionality, as a result, it turned into artistic creativity, so the best ones were able to survive even after the end of the Expo as landmarks.*

### **Keywords**

Torre simbolo, Tour Eiffel, Esposizione Universale.

*Symbol Tower, Eiffel Tower, World's Fair.*

### **Introduzione**

Con la crescita dello spirito patriottico del nazionalismo ottocentesco, ogni esposizione universale cominciò a presentare la sua torre simbolica, la più alta possibile che potesse mostrare il potere della nazione con la sua ultima tecnologia. Così nacque la Tour Eiffel, che spiazzò tutti i progetti in corso delle altre grandi potenze. Senza dubbio la costruzione sopravvissuta all'Esposizione Universale, più famosa nella storia umana, è questa torre parigina realizzata nel 1889 per il centenario della Rivoluzione francese. Il presente saggio è focalizzato sulla storia delle torri possibilmente sopravvissute, simbolo delle esposizioni, che cercavano di diventare il *landmark* attrattivo della città da prima della nascita della Tour Eiffel ai giorni nostri.

### **1. Sogno di una torre di 1000 piedi ossia di 300 metri**

La Tour Eiffel, la cosiddetta la torre di 300 metri, non era solo il simbolo impressionante dell'Esposizione Universale, ma anche l'incarnazione del potere della nazione, che rispecchiava la sua elevatissima potenzialità tecnologica, superando il record della più alta costruzione al mondo. In realtà, la sfida dell'altezza era già in atto da anni, soprattutto fra gli anglosassoni con l'unità della misura giusta a 1000 piedi equivalente circa a 305 metri, ma mai riuscita prima della Tour Eiffel. Uno dei primi tentativi fu in Inghilterra: Richard Trevithick,



inventore della locomotiva a vapore, progettò una gigantesca colonna per commemorare la riforma della legge del 1832 con un'altezza di 1000 piedi [Dye 1895, 205]. In realtà, una sfida del genere avveniva in occasione delle esposizioni universali. Difatti, nel 1852, l'architetto Charles Burton propose la trasformazione del Crystal Palace, enorme padiglione principale in vetro della Grande Esposizione di Londra del 1851, nella torre da 1000 piedi riciclando verticalmente i suoi materiali di vetro e acciaio [Godwin 1852, 280-281]. Negli Stati Uniti d'America, invece, per l'Esposizione Internazionale di Philadelphia del 1876, che celebrava il centenario dell'indipendenza, fu progettata una torre d'acciaio di 1000 piedi a forma conica con un ascensore che portava in cima a una terrazza del belvedere [Munn, Beach 1874, 247]. Tuttavia il progetto non fu realizzato, ma fu raffigurato in un'importante rivista scientifica francese, che poteva influenzare per la costruzione del genere in Francia come la Tour Eiffel [Tissandier 1874, 241-243]. Almeno per l'Esposizione di New York del 1853 (Exhibition of the Industry of All Nations) si creò la Latting Observatory dal nome del progettista, Waring Latting: la torre del belvedere a forma conica con la base ottagonale in legno a 96 metri, che fu il più alto edificio degli Stati Uniti fino alla sua demolizione a causa dell'incendio del 1856. Tuttavia, la sua fama fu tramandata sulla rivista scientifica del 1889, nella quale fu rappresentata come la Eiffel Tower newyorkese [Engineering News 1889, 482].

In ogni caso, prima dell'avvento della Tour Eiffel, le grandi potenze sognavano una struttura monumentale la più alta del mondo, costretti a legarla al patriottismo nazionalistico e la tentavano spesso in occasione delle esposizioni internazionali. La Francia, che aveva perso nella guerra franco-prussiana ha vinto, invece, perfettamente la battaglia dell'altezza. La minaccia, verso la Germania di una torre di 300 metri, era espressa ironicamente da Apollinaire nel calligramma con le righe a forma della Tour Eiffel: «Salut monde dont je suis la langue éloquente que sa bouche ô Paris tire et tirera toujours aux allemands» [Apollinaire 1943, 75] (Salve mondo, di cui sono la lingua eloquente, che la sua bocca, o Parigi, spara e sparerà sempre contro i tedeschi). Le righe del poema disegnate a forma della Tour Eiffel, ancora più minuziosamente sistemate nei 300 versi in omaggio della sua altezza di 300 metri, furono presentate già nel 1889 da Armand Bourgade. Tuttavia, quando iniziarono i lavori della costruzione il 28 gennaio 1887, uscì la famosa lettera di protesta sul quotidiano *Le Temps* del 14 febbraio, firmata da 47 celebri artisti contro la Tour Eiffel: «scrittori, pittori, scultori, scultori, architetti, amanti della bellezza» incluso Alexandre Dumas (figlio), Guy de Maupassant, Charles Gounod, e Charles Garnier. Non pochi poeti presero in giro la Torre Eiffel nelle loro composizioni. Per esempio, François Coppée aveva scritto nel 1888 la poesia «Sur la Tour Eiffel»: «Alla visita dell'enorme Torre, / Il palo di ferro con una forte aggressività / Incompiuto, confuso, deforme, / Il mostro è orribile da vicina visibilità. / Gigante, senza bellezza né stile, / Questo è l'idolo di metallo, / Simbolo di forza inutile / E trionfante del brutale fatto» [Coppée 1891, 131]. Anche Léon Bloy il 14 gennaio 1889 ancora durante la costruzione fino a 230 metri, lamentò così nello scritto intitolato *La Babel de Fer*: «mi sento che Parigi è minacciata da questo lampione davvero tragico» [Bloy 1922, 26]. Di certo, Maupassant la descrisse molto ironicamente: «questa alta e snella piramide di scaglie di ferro, uno scheletro sgraziato e gigantesco, la cui base sembra fatta per sostenere un formidabile monumento di Ciclope e che qui getta un profilo ridicolo e sottile da comignolo di fabbrica» [Maupassant 1890, 2], mentre nel 1889 Huysmans commentò: «sembra un tubo di fabbrica in costruzione, come una carcassa in attesa di essere riempita di conci o mattoni. [...] La Torre Eiffel è davvero brutta e confusa» [Huysmans 1889, 174-175]. Tuttavia, il popolo curioso fu appassionato dalla torre come da una nuova attrazione turistica. I visitatori del primo piano (57 metri a 1 franco) furono registrati in 1.968.287 persone, al secondo (115 metri a 2 franchi) in 1.283.230 e al terzo (276 metri a 4 franchi) in 579.384 [Centrales des chemins de fer 1893, 9-10]. Non mancava il servizio

piacevole ad ogni piano. Il più ampio primo piano era dotato di un ritrovo su ogni lato: tre ristoranti (francese, fiammingo e russo) e un bar angolo-americano [Tissandier 1889, 80], in seguito trasformati alcuni come salone di festa con teatrino, sala di lettura e birreria [*Centrales des chemins de fer* 1893, 33-35]. Al secondo piano furono installati un bar, uno studio fotografico, vari chioschi di vendita di souvenir [*Centrales des chemins de fer* 1893, 43].

## 2. Sulla scia della Tour Eiffel

L'Inghilterra invidiosa della Tour Eiffel volle costruire subito una torre di ferro più alta della torre parigina. Così Edward Watkin, imprenditore ferroviario e parlamentare, prese l'iniziativa per la nuova torre per Londra, fondando una compagnia specializzata e bandì nel 1890 un concorso. Furono presentati 68 proposte, il progetto di torre più alta risultava a 700 metri, mentre quella più bassa era a 326 metri, cioè sufficientemente più alta della torre parigina. La maggior parte dei progetti proponeva un'altezza giusto a 1200 piedi (365 m) sul modello della Tour Eiffel. Infatti, il primo premio della Torre Watkin disegnata da A. D. Stewart, J. M. McLaren e W. Dunn era estremamente somigliante alla Tour Eiffel con 1200 piedi d'altezza, ma la base era a pianta ottagonale, offrendo addirittura un albergo con 90 posti letto [Lynde 1890, 82-83]. Anche il progetto classificato al secondo posto, presentato da J.J. Webster e W. Haigh, rassomigliava alla Tour Eiffel con l'altezza di 1300 piedi (396 m), su base ottagonale con l'edificio in stile giacobino, che ospitava albergo, ristorante, appartamenti, uffici, grande magazzino, negozi e sala da concerto [Lynde 1890, 110-111]. La maggior parte dei partecipanti erano britannici, a seguire statunitensi. Eccezionalmente una proposta fu spedita da Napoli dall'architetto inglese Lamont Young con il progetto della torre a 1450 piedi (442 m) di pianta quadrata sormontata da una sfera in cima, con la struttura decorosa e con il motivo del rosone come una cattedrale in neogotico [Lynde 1890, 136-137]. I lavori per la costruzione della Torre Watkin cominciarono nel 1891 al parco Wembley. Il progetto del primo premio fu modificato a pianta quadrata a causa di un mancato finanziamento e si cercava di terminare entro diciotto mesi, sei mesi in meno della torre parigina [S.a. 1890, 256]. La costruzione, invece, fu sospesa nel 1894, rimanendo una strana struttura fino al primo livello (47 m), chiamata la 'Follia di Watkin'. Comunque, al centro della struttura fu installato un ascensore utilizzato per un certo periodo come terrazza panoramica, ma nel 1907 fu smantellata. A Blackpool invece, fu completata nel 1894 la torre in ferro simile alla Tour Eiffel, a pianta quadrata all'altezza di 500 piedi (152 m), registrando la più alta costruzione britannica sul disegno di James Maxwell e Charles Tuke, architetti dell'Esposizione di Manchester Royal Jubilee del 1887 [S.a. 1893, 343], che tuttora funziona da attraente belvedere per i villeggianti di questa località balneare.

La sfida dell'altezza contro la Tour Eiffel era tentata anche negli Stati Uniti, in occasione dell'Esposizione Mondiale Colombiana di Chicago del 1893. Per celebrare i 400 anni dalla scoperta dell'America furono presentati numerosi progetti, incluso quello dell'altezza di 1500 piedi (457 m.), ma nessuno di essi fu realizzato [Jay 1987, 150-155].

Del resto, l'imitazione della Tour Eiffel senza rivaleggiare in altezza divenne di moda in occasione delle esposizioni. Nel 1891 per l'Esposizione provinciale giubilare a Praga fu eretta in ferro, sulla cima della collina Petřín, la Torre Petřín (fig. 2) a 63.5 metri, sul disegno che aveva preso spunto dalla Tour Eiffel, ma con la base ottagonale, realizzata sull'idea dello scrittore politico Vilém Kurz, uno dei fondatori del Touring Club Ceco (KČT). Sulla cima dalla terrazza del belvedere fu collegata con un ascensore e tuttora funzionante da attrazione turistica, dove si può ammirare tutta Praga.

EWA KAWAMURA

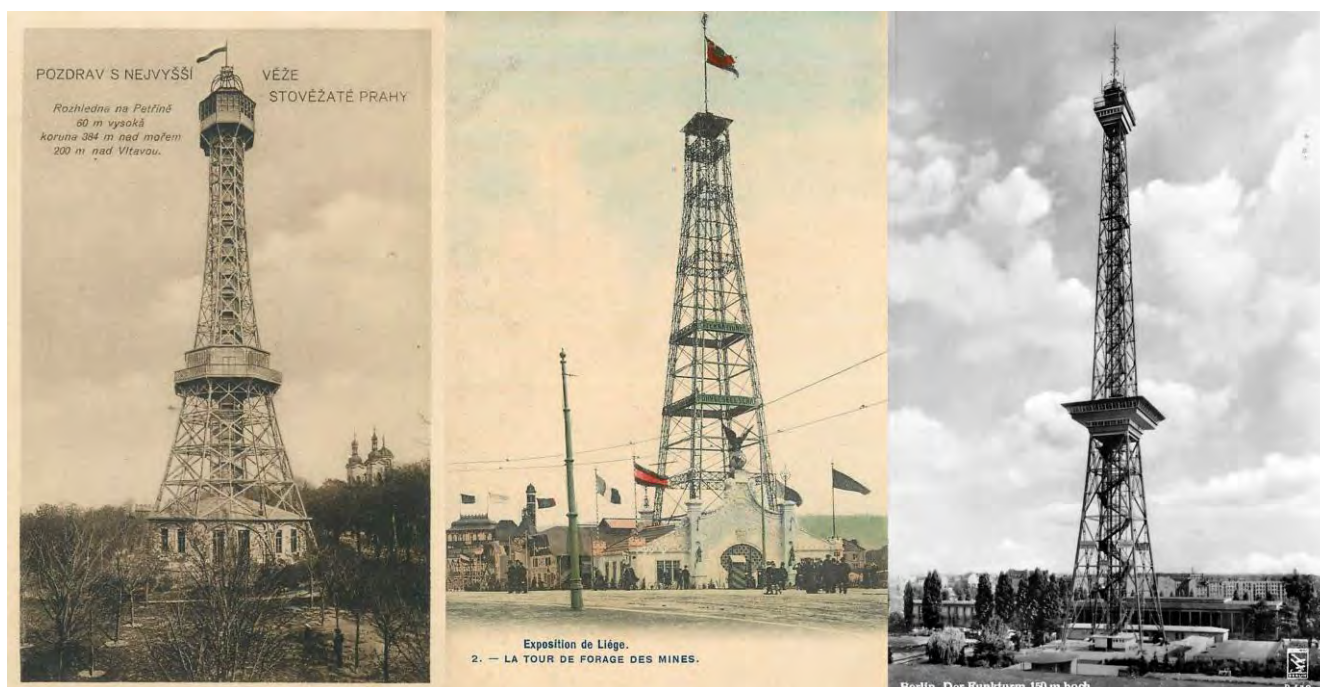


1: La torre metallica di Fourvière notturna (sinistra); la terrazza del ristorante Gay affianco alla torre (sopra a destra) e il passaggio Gay con sculture antiche (sotto a destra) dalle cartoline degli inizi del Novecento.

A gennaio del 1894 a San Francisco, invece, per l'Esposizione Internazionale di Mezzo Inverno California fu eretta la Electric Tower a 81 metri, sul disegno dell'architetto francese Lepold Bonet, anche questa ispirata alla Tour Eiffel [Chandler, Nathan 1993, 10-11]. La guida ufficiale d'epoca la rappresentò in modo esaltato: «Questa struttura è la più rappresentante architettura dell'Esposizione. [...] Un ascensore elettrico all'interno dell'edificio porta i visitatori alle gallerie, dove si può ammirare un magnifico panorama [...]. La sommità della torre è incoronata da un immenso proiettore da ricerca, mentre di giorno quel delicato tratto graziosamente arioso di questa nobile creazione in ferro e acciaio è sufficientemente bella di per sé, di notte la sua bellezza si trasforma in un abbagliante splendore» [S.a. 1894, 32]. Al primo piano della torre vi era anche un ritrovo 'Belvista Café', tuttavia la celebre torre elettrica fu demolita appena dopo la fine dell'Esposizione per sistemare il suo suolo a enorme parco cittadino: il Golden Gate Park.

Intanto, a Lione la torre metallica a 85 metri del 1894 (fig. 1) esiste ancora oggi; eretta per l'Esposizione Internazionale e Coloniale, disegnata sulla scia della Tour Eiffel fu collocata sulla collina Fourvière, a pochi passi dalla Basilica di Notre-Dame de Fourvière. La base della torre è un edificio in stile neo barocco con ogni angolo sormontato da una cupola a crociera. La rivista scientifica d'epoca riportò: «Lione avrà la sua Torre Eiffel. [...] La parte





2: La Torre Petřín di Praga (sinistra); la torre di perforazione per miniera dell'Esposizione Universale e Internazionale di Liegi del 1905 (centro) e la torre della radio di Berlino (destra) dalle cartoline d'epoca.

metallica sarà molto probabilmente fornita dagli stabilimenti Eiffel» [Figuier 1893, 211]. La torre di Fourvière divenne l'attrazione turistica da dove godere il belvedere. Sulla guida del 1906 fu menzionato orgogliosamente: «Torre e Basilica competono come per attestare in ferro o in pietra, il genio dell'artista e la scienza del costruttore. Infatti, il panorama è uno dei più ampi e più belli che si possano ammirare senza escludere quello dalla Superga di Torino e dal Duomo di Milano, che a volte sono stati paragonati» [Syndicat d'initiative de Lyon 1906, 36-38]. Sulla cima si poteva salire con l'ascensore a prezzo di 50 centesimi e sotto la torre vi fu il ristorante 'Observatoire Gay' [Baedeker 1898, 186]. Lo stesso proprietario Gay gestiva anche il giardino detto 'Passaggio Gay' accanto alla torre, dove fu esposta la sua collezione di sculture antiche, altari votivi, cifrari, iscrizioni e urne scoperte negli scavi romani del 1793, incluso la testa di Agrippa [Baedeker 1910, 27]. Oggi non esistono più entrambe le attività commerciali di Gay e la torre è ridotta solo alla funzione pratica di antenna televisiva e radiofonica dopo lo smantellamento della cupoletta in cima e dell'edificio eclettico con quattro cupole angolari. Nel 1894 fu creata per diverse esposizioni una torre in ferro in versione ridotta della Tour Eiffel. A Milano, nel Parco Sempione, fu eretta la Torre Stigler in ferro a 50 metri installata con l'ascensore della ditta dell'ing. August Stigler per le Esposizioni Riunite, chiamata la «piccola torre Eiffel», con l'acciaio fornito dall'officina milanese Francesco Villa, specializzata per l'edilizia in ferro [Carnazzi 1894, 55; 136]. La Torre Stigler resistette fino agli anni Trenta [Baedeker 1930, 704], ossia fino alla costruzione della Torre Littoria (attuale Torre Branca) eretta nel 1933, all'altezza di 108 metri. Era la più alta di Milano su base esagonale e nello stesso parco Sempione in occasione della V Triennale sul progetto dell'ing. Cesare Chiodi ed Ettore Ferrari, e dell'arch. Gio Ponti. Edoardo Persico esaltò la Torre Littoria sottolineando la differenza con la Tour Eiffel: «un'opera in cui l'architettura moderna e la tecnica nuova trovano un punto di

contatto [...] non è soltanto il risultato di calcoli audaci, un sogno da ingegnere, ma un'opera d'arte» [Persico 1933, 18-19]. Nella Torre Littoria fu installato l'ascensore Stigler e all'epoca si accedeva al ristorante belvedere, inoltre funzionò anche come un'attrazione dell'Esposizione Aeronautica Italiana dell'anno successivo.

Per commemorare il 75° anniversario dell'indipendenza del Belgio, nel 1905 vi fu l'Esposizione Universale e Internazionale di Liegi, con il padiglione della ditta tedesca Internationale Bohrgesellschaft d'Erklenz, che era a forma di torre di perforazione per miniera (fig. 2). Per la sua forma in acciaio a 70 metri, sicuramente la gente contemplava una sorta di piccola Tour Eiffel [Drèze 1905, 722-724]. La Germania a Berlino realizzò ancora nel 1926 la torre in acciaio a 150 metri circa, ispirata in modo evidente alla Tour Eiffel, in occasione della III Grande Mostra Radiofonica Tedesca e in funzione di torre per la radio (Funkturn) (fig. 2); fu dotata di un ristorante panoramico arredato con legno intarsiato in stile art déco e tuttora è un elegante ritrovo cittadino.

La particolarissima esistenza della Tour Eiffel non poteva superare nessuna struttura nel mondo. È comparsa nel 1996 la banconota da 200 franchi con il ritratto di Gustave Eiffel e il prospetto parziale della Torre, quindi la Tour Eiffel era uno dei simboli nazionali, non solo il famosissimo *landmark* turistico della capitale, ma anche il simbolo della Francia stessa. Una torre dell'esposizione che abbia acquisito uno stato socio-politico così elevato non è mai esistito e non esiste. Al massimo alcune torri sopravvissute dopo l'evento sono diventate l'attrazione turistica della città come la Space Needle di Seattle e la Torre del Sole di Osaka. La fissazione per la Tour Eiffel continua ancora oggi persino nell'estremo Oriente. Nel 1999 in Giappone a Kanzaki (Saga) sull'isola di Kyushu fu costruita nel terreno da una ditta privata specializzata nel rivestimento in lamiera una riproduzione della Tour Eiffel su scala 1:15 (22 m). La stessa ditta, però, realizzò una modifica della Tour Eiffel con l'aggiunta di due torricini angolari per la successiva esposizione parigina del 1900, ma non fu mai eseguita a Parigi. Nel 2007 in Cina a Tianducheng (Hangzhou) invece, fu eretto la replica della Tour Eiffel su scala 1:3 (105 m), nel centro della piazza della zona residenziale [Bosker 2013, 1-2; 55].

### 3. Non più seguaci della Tour Eiffel

In fine tutte le esposizioni che dovevano rinunciare a concorrere con l'altezza della Tour Eiffel, cominciarono a competere con la sua forma e funzionalità. In realtà, in occasione dell'Esposizione Mondiale Colombiana di Chicago del 1893 era nata la Grande Ruota detta Ferris Wheel per superare la Tour Eiffel con l'enorme struttura girevole di 80 metri d'altezza con 36 cabine per 2160 posti; fu considerata «un nobile monumento all'abilità degli ingegneri americani» [S.a. 1893, 56]. Dopo l'esposizione nel 1895, la Ferris Wheel fu trasferita vicino al parco Lincoln, in seguito a St. Louis per l'Esposizione internazionale della Louisiana del 1904 [Anderson 1992, 75-81]. Per competere con la Ferris Wheel, a Londra comparve la Ruota gigantesca dell'altezza di 300 piedi (91 m) con 40 cabine per l'Esposizione dell'Impero dell'India del 1895 [S.a. 1895, 56]. Questa gigante Ruota fu riciclata per l'Esposizione dell'Era Vittoriana del 1897 con 10 delle 40 cabine arredate con lusso, nelle quali si poteva consumare anche il tè, il caffè e il gelato [Kiralfy 1897, 46], la ruota fu utilizzata inoltre per l'Esposizione Imperiale Austriaca del 1906. La sua altezza però, fu già superata nel 1900 dalla Grande Ruota di Parigi di 100 metri eretta per l'Esposizione Universale (fig. 3), che rimase fino al 1920 e che fu registrata la più alta del mondo fino alla costruzione della ruota giapponese di 108 metri '21 Cosmo Clock 21' per l'esposizione Yokohama Exotic Showcase del 1989 tuttora esistente come l'attrazione turistica del belvedere.



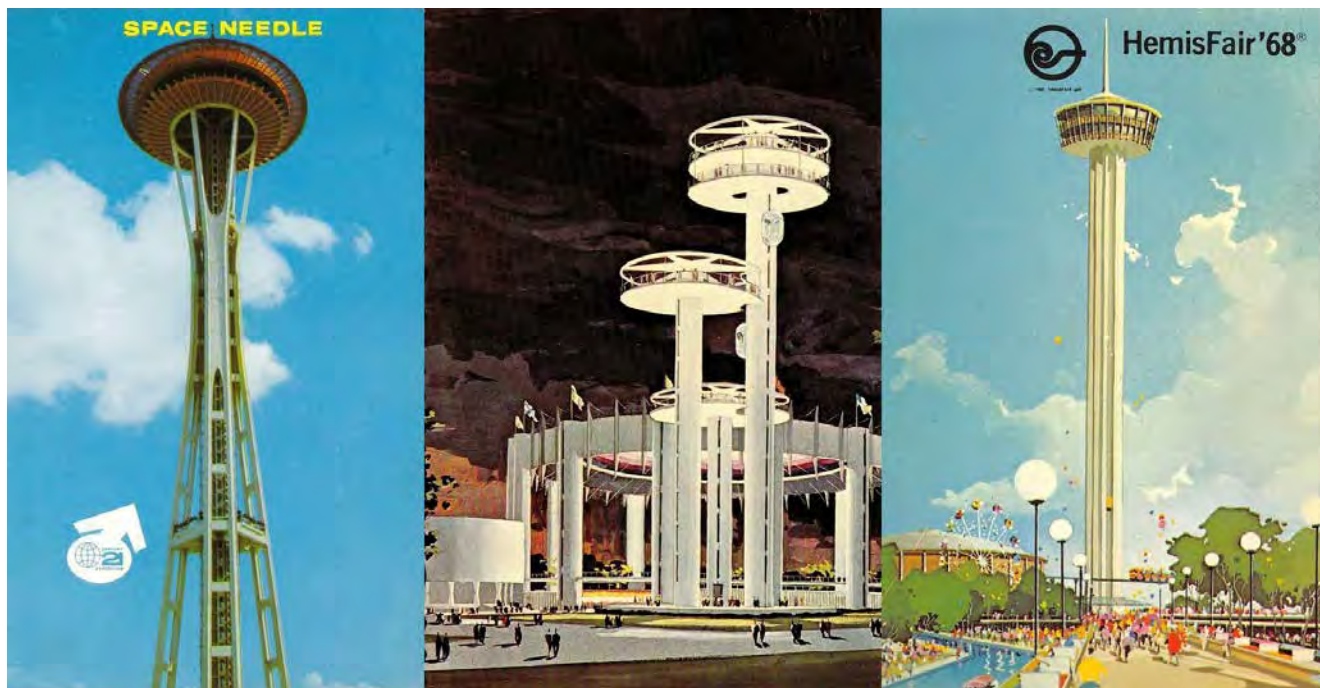


3: La Grande Ruota dell'Esposizione Universale di Parigi fotografata come se fosse più alta della Tour Eiffel (sopra a sinistra); il salto del paracadute della Fiera mondiale di New York del 1939 (destra) e la ruota a forma di pneumatico della Fiera mondiale di New York del 1964 (sotto a sinistra) dalle cartoline d'epoca.

Quando non ci s'interessa dell'altezza, si esercita il proprio ingegno per la forma come nel caso della gigantesca ruota pubblicitaria di US Royal Tires a forma di uno pneumatico (fig. 3), che era la più grande del mondo durante la Fiera mondiale di New York del 1964 [Cotter, Young 2013, 46]. Come anche la grande ruota nata dall'invidia della Tour Eiffel, l'attrazione del Parachute Jump: salto con paracadute dall'altezza di 76 metri per la Fiera mondiale di New York del 1939 con la sua forma a torre in acciaio (fig. 3) chiamata la Tour Eiffel di Brooklyn. Dopo la fine dell'evento il Paracadute Jump fu trasferito al luna park di Coney Island [Parascandola 2014, 27], dal 1980 è considerato monumento storico nazionale.

Così come la Tour Eiffel era nata come simbolo dell'esposizione, una torre simbolica viene quasi sempre costruita per un grande evento nazionale. Talvolta queste torri simbolo non vengono demolite dopo la chiusura dell'esposizione e conservate diventano l'attrazione turistica o il *landmark* cittadino, come alcuni esempi citati ispirati alla Tour Eiffel, ma vi furono tante altre torri sopravvissute alle esposizioni che non furono emuli della Tour Eiffel, soprattutto dagli anni Venti in poi.

Per esempio, la prima torre in cemento armato di 95 metri a pianta ottagonale sul disegno di Auguste Perret costruita nel 1925 per l'Esposizione Internazionale dell'Oro Bianco e del Turismo di Grenoble è conservata con la registrazione del 1975 come storico monumento nazionale. Difatti, Paul Jamot esaltò all'epoca la Torre Perret con una descrizione simile a



4: La Space Needle della Fiera Mondiale di Seattle del 1962 (sinistra); il New York Pavillion della Fiera Mondiale di New York del 1964 (centro) e la Tower of Americas dell'Expo del 1968 di San Antonio (destra) dalle cartoline d'epoca.

quella del Persico per la Torre Littoria milanese paragonandola ancora alla Tour Eiffel in ferro: «È finora uno degli esempi più preziosi di ciò che il cemento armato può fare e uno dei capolavori dell'architetto, ingegnere e artista, che lo ha creato. Sarebbe ingiusto insistere sulla superiorità della Torre Eiffel» [Jamot 1927, 67].

Ormai la concorrenza con l'altezza della Tour Eiffel è finita completamente con la costruzione del Chrysler Building del 1929, che ha superato per la prima volta la sua altezza. Difatti, nello stesso anno furono costruite due torri gemelle (47 m) sul modello del campanile di San Marco di Venezia, ma che non competono per l'altezza, per l'ingresso principale dell'Esposizione Internazionale di Barcellona e sono tuttora esistenti [Grandas 1987, 233-234].

Esempi di torri delle esposizioni sopravvissute ne troviamo di più dagli anni Sessanta in poi, soprattutto quando è diventata dotazione dell'innovativo ristorante panoramico girevole, diffuso in particolare negli Stati Uniti e in Giappone. È il caso della Space Needle (fig. 4) sul disegno di John Graham ad altezza di 600 piedi (182 m) eretta per la Fiera Mondiale di Seattle del 1962, della torre simbolo della Grande Fiera di Himeji (21 m) del 1966 e della Tower of the Americas (229 m) dell'expo Hemis Fair del '68 (fig. 4), all'epoca registrata come la più alta torre degli Stati Uniti ed oggi simbolo della città di San Antonio. Altro simbolo è la torre con ristorante panoramico ma non girevole per la Floriade 1960 (Fiera Internazionale dell'Orticoltura) di Rotterdam: Euro Mast (101 m) è stata la più alta costruzione dell'Olanda e con la sopraelevazione di un torricino di 86 metri nel 1970 mantiene ancora oggi il record dell'altezza in Olanda.

Talvolta, anche nel dopoguerra la torre simbolo dell'Expo puntava in più alto possibile, ma dagli anni Ottanta, quando i grattacieli sono diventati sempre più alti, la torre simbolo dell'Expo non ha più bisogno di essere altissima, anzi deve competere per la raffinatezza del disegno, che avrà la possibilità di rimanere in modo permanente dopo





5: La Torre del Sole dell'Expo '70 di Osaka, diurna e notturna durante lo spettacolo natalizio del projection mapping del 2013 (fotografie dell'autrice).

l'evento. Per esempio, il simbolo per la Fiera Mondiale di New York del 1964 era una composizione di tre torri futuristiche di diverse altezze con la cima a forma di disco (fig. 4) e sono sopravvissute fino ad oggi. Nel disegno di queste torri dell'Expo degli anni Sessanta si nota spesso l'influenza degli aerospaziali, difatti era stato lanciato il Programma Apollo e uscito il film 2001: Odissea nello spazio e la cultura di quell'epoca tendeva verso il mondo dello spazio. Infatti il simbolo dell'Expo 1970 di Osaka era la spaziale Expo Tower (127 m) sul disegno di Kiyonori Kikutake, formata da diversi poliedri dalla forma impressionante basata sul concetto di metabolismo e sopravvissuta solo fino al 2003 come attrazione del belvedere del luna park Expoland. La Torre del Sole (70 m), invece, eretta per la stessa Expo di Osaka per il suo valore artistico e qualità dell'opera scultorea di Taro Okamoto è tuttora oggi uno dei simboli più amati dai cittadini (fig. 5). Fra le altre torri dell'Expo sopravvissute fino ad oggi, troviamo a Brisbane la sottilissima torre Skyneedle eretta per la World Expo '88 in onore dell'anno dell'evento ad una altezza di 88 metri, ma trasferita in un altro posto della città; a Lisbona la Torre Vasco da Gama (145 m) simbolo dell'Expo '98 per celebrare il 500° anniversario dello sbarco dell'omonimo esploratore in India, per questo la torre fu progettata per assomigliare alle vele di un veliero e all'epoca fu installata in un ristorante panoramico. Nel 2012 l'edificio di tre piani annesso alla torre è stato smantellato, poi accanto alla torre è stato costruito un albergo di 20 piani. Di recente si ricorda l'Albero della Vita (35 m) dell'Expo milanese del 2015, costruito come Padiglione dell'Italia, a forma di torre-albero ispirata al disegno della Piazza del Campidoglio di Michelangelo. L'albero non è stato smantellato dopo la fine dell'evento grazie alla sua singolarità architettonica, ma anche per mancanza di fondi.

## Conclusione

Guardando così la storia panoramica delle torri come simbolo delle esposizioni, la presenza assoluta della Tour Eiffel creava la tendenza all'imitazione della sua forma per le torri di numerose esposizioni dei periodi successivi, anche senza voler superare la sua altezza ma, cambiando la sua destinazione per rivaleggiare in un altro modo come nei casi delle grandi

ruote. In ogni caso non poche torri emuli della Tour Eiffel furono erette per le esposizioni e hanno resistito tuttora come attrazione del belvedere o *landmark* della città. In seguito perdendo d'importanza del valore dell'altezza e della curiosità verso la tecnologica della Tour Eiffel e ciò a causa delle aumentate costruzioni di altezza superiore, le torri simbolo delle esposizioni puntavano all'innovatività della forma o a una nuova funzionalità con il ristorante panoramico girevole. Col tempo infine le torri simbolo delle esposizioni preferiscono rivaleggiare per l'accurata creatività artistica o per la raffinatezza architettonica del design; così le migliori restano anche dopo l'evento come *landmark* attrattivo, simbolo della città o della nazione, aspirando forse ad una installazione stabile e permanente.

### Bibliografia

- ANDERSON, N. (1992). *Ferris Wheels. An illustrated History*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press.
- APOLLINAIRE, G. (1943). *Calligrammes, sous-titré Poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916*, Paris, Mercure de France.
- BAEDEKER, K. (1898). *Die Riviera: das Südöstliche Frankreich, Korsika, und die Kurorte an den Oberitalienischen Seen*, Leipzig, Karl Baedeker.
- BAEDEKER, K. (1910). *Le sud-est de la France du Jura à la Méditerranée et y compris la Corse*, Leipzig, Karl Baedeker.
- BAEDEKER, K. (1930). *Northern Italy*, Leipzig, Karl Baedeker.
- BLOY, L. (1922). *Belluaires et porchers*, Paris, Delamain, Boutelleau & Cie. Éditeurs.
- BOSKER, B. (2013). *Original Copies. Architectural Mimicry in Contemporary China*, Honolulu, University of Hawaii Press.
- BOURGADE, A. (1889). *La Tour de 300 mètres, construite en 300 vers*, Paris, Imprimerie de Lefebvre.
- CARNAZZI, I. (1894). *Guida illustrata per visitatore delle Esposizioni Riunite in Milano*, Milano, Stab. Frat. Bolis.
- CENTRALES DES CHEMINS DE FER (1893). *Guide officiel de la Tour Eiffel*, Paris, Imprimerie Chaix.
- CHANDLER, A., NATHAN, M. (1993). *The fantastic Fair: the Story of the California Midwinter International Exposition, Golden Gate Park, San Francisco, 1894*, California, Pogo Press.
- COTTER, B., YOUNG, B. (2013). *The 1964-1965 New York World's Fair*, Charleston, Arcadia Publishing.
- DYE, F. (1895). *Popular Engineering*, London, E. & F.N. Spon.
- GODWIN, G. (1852). *Proposal for the Conversion of the Great Exhibition Building into a Prospect Tower 1,000 Feet High*, in «The Builder», vol. 10, n. 482, pp. 280-281.
- FIGUIER, L. (1893). *L'Année scientifique et industrielle. Volume 36*, Paris, Librairie Hachette.
- GRANDAS, M.C. (1987). *Los proyectos urbanísticos para la plaza de España*, in «D'art», 13, pp. 225-240.
- HUYSMANS, J.-K. (1889). *Certains*, Paris, Tresse & Stock, éditeurs.
- JAMOT, P. (1927). *A. G. Perret et l'architecture du béton armé*, Paris-Bruxelles, G. Vanoest.
- JAY, R. (1987). *Taller than Eiffel's Tower: The London and Chicago Tower Projects, 1889-1894*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», vol. 46, n. 2, pp. 145-156.
- Kiralfy, I. (1897). *Victorian Era Exhibition*, London, Riddle & Couchman.
- PERSICO, E. (1933). *La Torre Littoria*, in «Casabella», anno VI, pp. 18-21.
- SYNDICAT D'INITIATIVE DE LYON (1906). *Lyon-Pittoresque, livret-guide illustré*, Lyon, Imprimerie J. Poncet.
- SYNDICAT D'INITIATIVE DE LYON (1902). *Lyon pittoresque, artistique, archeologique, ses environs*, Lyon, Imprimerie Mougin-Rusand.
- LYNDE, F.C. (1890). *Descriptive illustrated Catalogue of the sixty-eight competitive Designs for the Great Tower for London*, London, Industries.
- MAUPASSANT, G. de (1890). *La vie errante*, Paris, Paul Ollendorff éditeur.
- MUNN, O.D., BEACH, E.A. (1874). *Scientific American. A weekly Journal of practical Information, Art, Science, Mechanics, Chemistry, and Manufactures*, New York, Munn & C.
- PARASCANDOLA, L., PARASCANDOLA, J. (2014). *A Coney Island Reader. Through Dizzy Gates of Illusion*, New York, Columbia University Press.
- S.A. (1889). *The New York "Eiffel" Tower of 1853*, in «Engineering News and American Railway Journal», vol. XXII, p. 482.
- S.A. (1890). *The Watkin Tower*, in «The Electrical Engineer», vol. VI, p. 256.
- S.A. (1893). *The Blackpool Tower*, in «Engineering», vol. LV, pp. 338-339, p. 343.

- S.A. (1893). *The Columbian Exposition Album*, Chicago-New York, Rand, McNally & Company.  
S.A. (1894). *Official Guide to the California Midwinter Exposition*, San Francisco, George Spaulding & Co.  
S.A. (1895). *Official Catalogue of the Empire of India Exhibition*, London, J.J. Keliher & Co.  
TISSANDIER, G. (1874). *La Tour américaine de mille pieds de haut*, in «La Nature», no. 42, pp. 241-243.  
TISSANDIER, G. (1889). *La Tour Eiffel del 300 mètres*, Paris, G. Masson.

### Sitografia

[www.170let.cz/media/upload/1502881899\\_mcp-vestnik-8-2016-final.pdf](http://www.170let.cz/media/upload/1502881899_mcp-vestnik-8-2016-final.pdf) (settembre 2020)  
[www.funkturm-messeberlin.de/](http://www.funkturm-messeberlin.de/) (settembre 2020)





## *Città e 'Grands Évènements'. Parigi, patrimonio territoriale in continuo divenire Cities and Great Events. Paris, a territorial heritage in continuous transformation*

**FLAVIA MAGLIACANI**

Sapienza Università di Roma

### **Abstract**

*I 'grandi avvenimenti' rappresentano momenti di significativo ripensamento del palinsesto urbano. Alla luce di un quadro teorico introduttivo, il saggio esplicherà alcune considerazioni esito della ricerca 'Métropoles et Architecture des Grands Évènements' dell'ENSAPB, uno studio sul delicato rapporto tra sviluppo urbano parigino e grandi eventi con particolare riferimento alle imminenti Olimpiadi, anche attraverso un breve confronto critico con approcci adottati nelle città di Torino e Londra.*

*The 'great events' represent moments of significant rethinking of the urban palimpsest. In the light of an opening theoretical framework, the essay will explain the outcome considerations of ENSAPB's 'Métropoles et Architecture des Grands Évènements' research, a study on the delicate relationship between Parisian urban development and major events with particular reference to the upcoming Olympics, also through a brief critical comparison with other approaches in the cities of Turin and London.*

### **Keywords**

Architettura dei Grandi Eventi, Parigi, palinsesto urbano.

*Great events architecture, Parisian urban development, urban palimpsest.*

### **Introduzione**

«In effetti, ai nostri giorni, non è più una questione di crescita, siamo costretti a trasformare, a modificare l'esistente in modo da consentirne l'integrazione nel ciclo naturale. Questo modo di pensare è alla base dell'architettura del paesaggio. Dobbiamo intravedere qualcosa di analogo in urbanistica. Anche qui, dobbiamo imparare a gestire concetti come auto-organizzazione e processo evolutivo» [Sieverts 2009]. Con l'avvento del nuovo millennio, diversi modi di interpretare la 'città' ne descrivono fenomeni di progressiva espansione e la rarefazione dei confini ormai sfocati. La realtà urbana, sempre più difficile da decodificare, appare un'informe composizione di frammenti [Corboz 1983], per la quale nozioni di palinsesto, concatenamento, sequenza e articolazione divengono nuovi strumenti di comprensione. La stessa spesso invocata urgenza di ricuciture mostra la contraddittorietà di una prospettiva totalmente aperta, la cui labilità esprime il requisito stesso del nostro tempo [Roncayolo 2002].

Ciò che tuttavia accomuna il prolifico dibattito sul tema è l'identificazione della città contemporanea con la complessità, attraverso un cambio di paradigma di natura non meramente dimensionale (la concezione di metropoli come spazio organizzato alla scala più ampia della sola città con la sua periferia), bensì basato su un'analisi qualitativa di meccanismi che sottendono e animano lo spazio urbano a geometria variabile e sempre meno circoscritto. Questo ampliamento di prospettive, attraverso il superamento del tradizionale concetto di 'città' e la progressiva perdita di efficacia della stessa nozione di metropoli [Roncayolo 2013], introduce un nuovo orizzonte di riferimento: l'urbano come 'opera aperta' [Eco 1962], un

insieme spaziale e geografico dinamico e complesso, animato da processi di continua cancellazione e riscrittura nella pur necessaria reinterpretazione; un «territorio come palinsesto», ricondotto alla dimensione del lungo termine.

Riscoprendo lo spessore dello spazio urbano, questo approccio riprende le fila di un percorso intrapreso alle soglie degli anni '70 [Gregotti 1966; Rossi 1966; Aymonino 1975], ma supera una lettura esclusivamente retrospettiva e archeologica del fenomeno introducendo l'importanza di un processo di stratificazione che non esaurisce il suo valore nel legame tra presente e passato, ma lo accresce nella responsabilità del futuro.

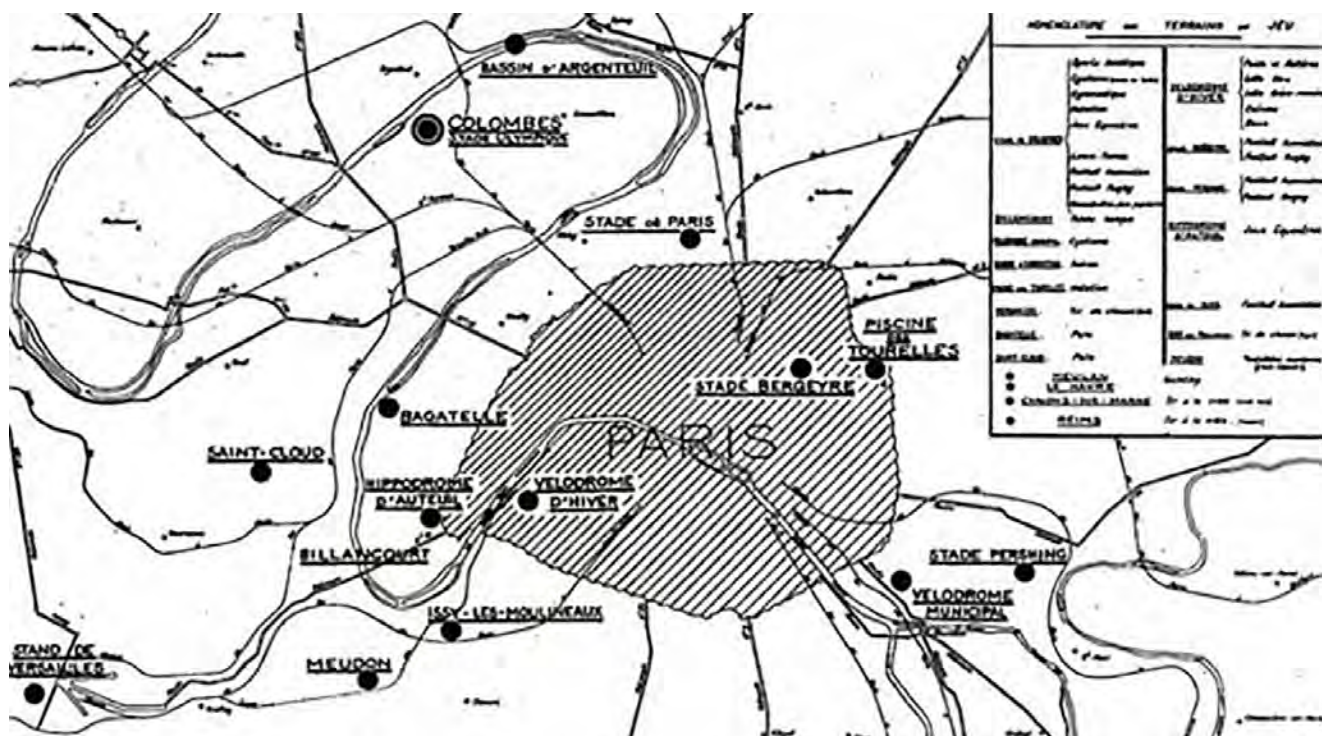
Se «la ville est à la fois patrimoine (temps long) et lieu de spéculation ou d'anticipation (projet)» [Roncayolo, 2008], il presente è un luogo di cambiamento nella continuità in cui coesistono tutti i piani temporali dello spazio urbano. Con la 'teoria della congiuntura', il filosofo urbanista e geografo M. Roncayolo spiega infatti come l'«anticipazione» sia il motore del movimento naturale della città nella sua duplice essenza, tra peso del passato e scommessa sul futuro. La sfida di precedere, attraverso intuizione o calcolo, le necessità, fa dell'«anticipazione» la parola chiave per produzione della città. Ma come innestare l'effimero nel permanente? La 'struttura' urbana (fatta di aspetti organizzativi, di governance, di flussi ma anche di culture, luoghi e territori) subisce cambiamenti e trasformazioni, alcuni più significativi – detti 'nodi' – che partecipano al processo di riscrittura con una diversa incidenza sulla temporalità rispetto al cambiamento quotidiano impercettibile.

## 1. *Grands Évènements*

Il quadro introdotto mostra come il singolo evento – per quanto rilevante – assuma una reale completezza di significato come parte integrante di un più ampio processo di trasformazione del sistema urbano, di cui esso può tuttavia rivelarsi momento di significativo stravolgimento. In questa prospettiva risiede l'importanza attribuita ai cosiddetti 'Grandi Eventi': un'imperdibile occasione di notorietà internazionale, crescita economica, risoluzione sociale e rivoluzione urbana. Questi momenti di notevole produzione territoriale [Dansero, Mela 2006], sebbene relativamente brevi, possono rivelarsi significativamente influenti sulla temporalità urbana accelerando alcune dinamiche in atto [Roncayolo 2002]. Dalle tracce che lascia la loro iscrizione nella materialità della città e nelle pratiche che la modellano è infatti – e solo a posteriori – possibile attribuirgli valore come evento di modifica duratura dell'organizzazione spaziale e verificare eventuali discrepanze tra la costruzione dell'azione posta in un orizzonte di attesa e il reale impatto a lungo termine su questo spazio.

Una copiosa letteratura in materia ha analizzato il legame tra pianificazione effimera ed urbanismo permanente, in relazione alla crescente connotazione politica [Roche 2000] assunta dai grandi eventi come variabile strategica per l'attuazione di piani esistenti, con particolare riferimento alle modifiche apportate al tessuto urbano [Essex, Chalkley 1999]. Esiste una convergenza unanime sul fatto che i giochi olimpici, insieme alle grandi Expo, siano ad oggi tra gli eventi maggiormente rilevanti ed impattanti per le politiche urbane [Guala, 2002]. Una recente analisi dello sviluppo storico dei giochi olimpici [Liao-Pitt 2006] ha infatti evidenziato come, nel più recente arco temporale – detto '*the age of urban transformation*' (1960-2012) – i giochi siano stati progressivamente adottati per galvanizzare programmi e politiche esistenti come strategia di 'rigenerazione accelerata' [Hiller 2000], il cui impatto in termini di legacy risulta la chiave per giudicarne l'esito.

Come promuovere dunque l'evoluzione della città sulla base di eventi così precisamente identificati e limitati nel calendario urbano? Alcune città hanno accettato la sfida ambiziosa.



1: Comité olympique français. Plan d'ensemble des divers centres olympiques pour les Jeux olympiques de 1924<sup>1</sup>.

## 2. Parigi e grandi eventi: effimero e progetto politico a lungo termine

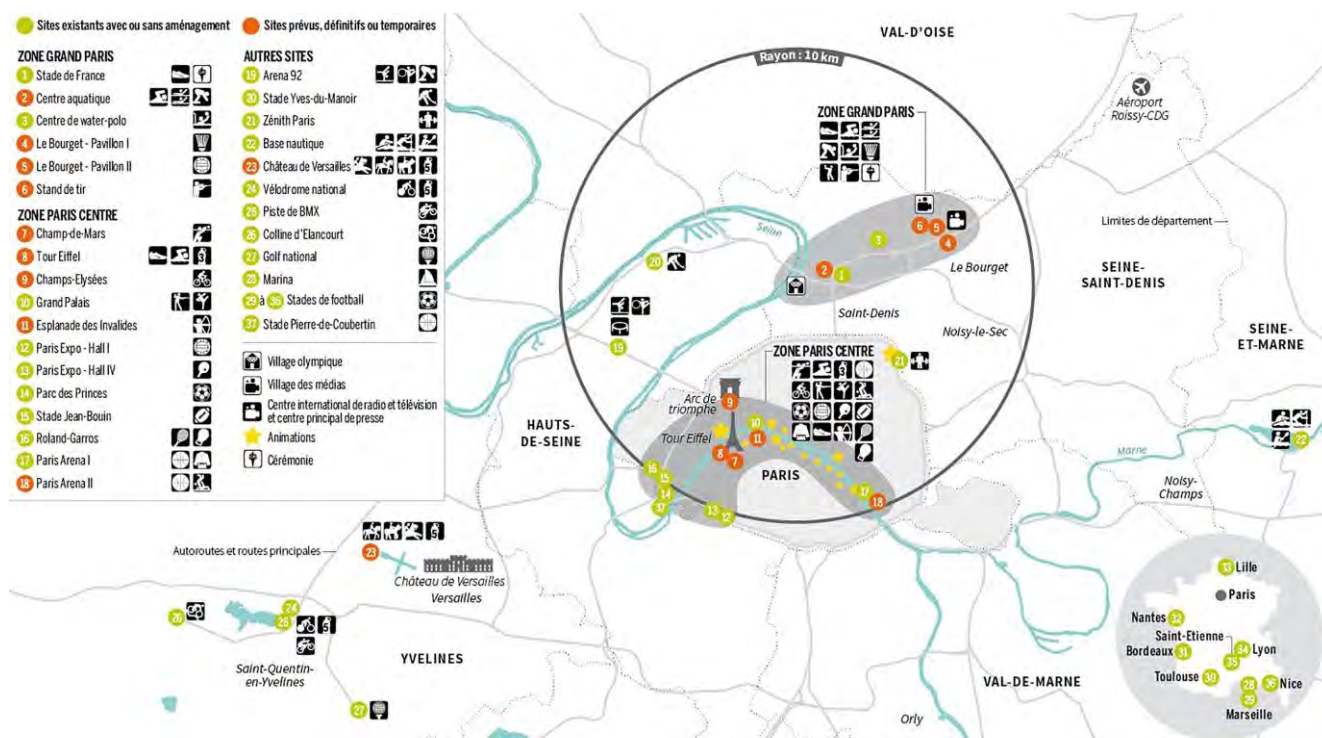
«Faire de l'Exposition une occasion de révolution urbaine» [Guillot 2017]: un'utopia che ha caratterizzato la storia della metropoli parigina attraverso lo scorso secolo.

La *ville lumière* è la città delle grandi esposizioni fin dal primo '900, già orientata a trascendere i localismi in una missione unificante per l'intera nazione. Nel 1931, la mostra coloniale internazionale ne eleva l'ambizione alla scala internazionale, e inaugura una significativa inversione di tendenza. Se fino a quel momento le esposizioni si erano tenute nel centro della città, il parziale allestimento nel periferico *Bois de Vincennes* rivela una duplice finalità: il riequilibrio tra est e ovest della città attraverso un «*véritable acte de justice distributive*» [Ligue de défense des intérêts de l'est, 1927]<sup>1</sup>, ma soprattutto la sponsorizzazione di un'espansione territoriale 'di conquista' attraverso un metaforico parallelismo: le colonie alla fine del mondo come l'esposizione alle porte di Parigi [Cohen 2000]. Questa strategia diviene eclatante nel 1937 con il progetto dalla valenza nuovamente simbolica dell'Esposizione Universale, promosso da André Morizet per l'attuazione di un rinnovato disegno politico: il rimodellamento della città in espansione, da *Paris* alla *plus Grand Paris*, in grado di rivaleggiare con le altre capitali europee attraverso l'integrazione di territori ancora scarsamente urbanizzati e l'emancipazione della banlieue [Guillot 2012].

Con il finire del secolo il meccanismo si è rafforzato, se pur in un'ottica totalmente differente sullo sfondo, efficacemente descritta come progressiva affermazione di una nuova 'cultura della trasformazione', in rottura con la moderna 'cultura totalitarista della fondazione' [Grumbach 1994]. Dal 2007 (anno in cui l'ex presidente Nicolas Sarkozy ha lanciato il

<sup>1</sup> Paris, Archives de Paris, 18 paquets relatifs à l'exposition coloniale, paquet n° 6 : pétitions et propositions pour le maintien ou la disparition des installations de l'exposition.

FLAVIA MAGLIACANI



2: Elisa Bellanger e Eugénie Dumas. Concept des jeux olympiques. Fonte: Dossier de candidature Paris 2024.

grande progetto di sviluppo regionale (*Grand Paris*), l'agglomerato parigino è al centro di un progetto politico ancora più vasto: una revisione fisica dello spazio metropolitano in contrasto con la storica struttura radiocentrica e dicotomica, orientata all'organizzazione di una regione policentrica come insieme di nodi periferici interconnessi da una efficiente rete infrastrutturale [Bene, 2014]. Nel frattempo, l'ambizione ad ospitare un grande evento come motore di sviluppo territoriale e strumento attuativo di un progetto politico è cresciuta significativamente, fino alla recente designazione (2017) di Parigi come città ospitante i *Jeux Olympiques 2024*.

Ad un secolo di distanza dalla precedente Olimpiade parigina (1924), alcuni fattori rappresentano allo stesso tempo continuità e rivoluzione nel processo descritto. Da una parte, la valenza materiale e simbolica che la *banlieue* riveste nella loro organizzazione è andata rafforzandosi, come dimostra la stessa inversione di tendenza - da un'offerta compatta alla progressiva dispersione spaziale dell'evento - avvenuta nelle recenti candidature. Le scelte logistiche rivelano certamente l'impossibilità di accogliere le attrezzature entro i confini del cuore densamente costruito, ma le limitate opzioni di distribuzione spaziale sono tuttavia allineate al grande obiettivo di riequilibrio sociale e territoriale. Mentre i monumenti più emblematici della capitale saranno trasformati per ospitare eventi temporanei dallo spiccato valore simbolico, l'impatto maggiormente atteso è relativo allo sviluppo locale del distretto Seine Saint Denis.

Se la natura effimera delle installazioni nel 1924 [Caroux 2019] testimonia la mancanza di interesse per l'anticipazione degli usi futuri, *Paris 2024* è parte di un piano a lungo termine, la cui strategia generale si basa sul prevalente utilizzo di attrezzature esistenti e di infrastrutture di trasporto già previste e finanziate nell'ambito del grande programma *Grand Paris*.



La stessa posizione dei siti olimpici è stata stabilita in relazione ai programmi esistenti, in particolare in funzione delle stazioni previste dal *Grand Paris Express*, un progetto di rete infrastrutturale ad anello attorno all'agglomerato parigino, iscritto nel quadro del più ampio programma politico e territoriale *Grand Paris*. Inoltre, a differenza delle precedenti edizioni, per i nuovi Villaggi degli atleti e dei media sono già previste conversioni in complessi residenziali destinati ad assorbire la necessità di nuovi alloggi, coerentemente con la pianificazione regionale in materia [SDRIF Horizon 2030, 2013]. L'APUR (ente di ricerca e di supporto alla politica di pianificazione della Ville de Paris e della Metropole du Grand Paris), incaricato di redigere il dossier di candidatura, ha infatti articolato la logistica dell'evento attraverso tre scadenze progettuali: *avant*, *pendant* e *après l'évènement*, con i seguenti obiettivi: gestire l'evento in maniera sostenibile e nel rispetto del contesto locale, riutilizzando il patrimonio esistente e anticipando conversione e usi futuri delle nuove costruzioni, alla scala tanto puntuale (attrezzature, edifici residenziali) quanto lineare (reti per la mobilità e trasporto merci).

I giochi 2024 ricercano quindi nella sapiente gestione temporale l'articolazione tra progetto effimero e pianificazione a lungo termine, allineandosi alla temporalità della costruzione del *Grand Paris* con la volontà di accelerarne le dinamiche in atto [Lebeau 2018], ed accettando l'insufficienza dell'accadimento isolato per la necessità di coerenza sincronica con altri processi-progetti già in itinere. Inoltre, la nozione di *héritage* nuovamente al cuore del progetto e la concezione della città come fatto patrimoniale [Choay 1992] nella materialità spaziale e nell'immaginario sociale, rivelano un approccio nuovo: quello di patrimonio diviene infatti un concetto spazialmente e temporalmente più ampio, che viene a coincidere con quello di impatto sul processo urbano nella sua interezza e nel lungo termine, e in cui la durata del singolo *Evènement* è il risultato di una grande rappresentazione più che di una semplice misura euclidea.

### **3. Iscrivere l'effimero nel permanente: da Londra a Torino, le Olimpiadi come narrazione strategica di un'identità urbana**

Il dibattito pluridisciplinare sviluppatosi in Francia descrive un orientamento preciso. Il passaggio dalla storica iconografia di una struttura territoriale rappresentata, per oltre un secolo, dalla dicotomia città-periferie ad un nuovo tipo di narrazione strategica, rivela infatti una concezione più aperta e continua della temporalità della fabbrica urbana, alla quale il grande evento può contribuire in misura significativa. La regione urbana policentrica verso cui si sta già trasformando l'agglomerato, sempre più decentrato attraverso l'intensificazione urbana delle diverse realtà locali, risulta infatti particolarmente propizio per la riuscita dell'evento, per la quale infrastrutture, attrezzature, e siti olimpici stessi richiedono un bacino di utenza adeguato a renderle vitali su basi durature [Hiller 2006].

L'insieme di questi fattori, associato alla già esplicitata concezione del patrimonio - meno preoccupata del passato e più orientata al futuro - può essere riassunto nel generale obiettivo *sustainability*, che dalle Olimpiadi Sydney 2000 si è rivelato il tema portante e trasversale dei cosiddetti eventi *eco friendly* del XXI secolo [Liao-Pitt 2006].

Nell'analisi delle Olimpiadi di Londra 2012, è infatti possibile riscontrare alcune tendenze comuni alle già illustrate dinamiche del caso parigino. Tenutesi nella periferia orientale della metropoli, i giochi hanno ugualmente rappresentato un'occasione di decentralizzazione e riqualificazione della periferia londinese. I piani per la rigenerazione di *East London* erano già in atto al momento dell'offerta, ma l'entusiasmo del governo nazionale per l'*hosting* dei giochi ha portato con sé la determinazione necessaria alla loro

rapida attuazione. La zona industriale e degradata di Stratford è stata infatti completamente trasformata, fino a divenire una delle zone più verdi dell'agglomerato. Inoltre, in molti hanno sottolineato l'enfasi sulla *legacy* – incentrata su piani di previsione finanziaria basati sul sapiente impiego delle risorse in campo – come motivo principale per l'ottenimento dell'assegnazione dei giochi. L'amministrazione ha infatti anticipato la trasformazione di tutte le strutture permanenti (il Villaggio Olimpico è stato destinato a nuovi complessi residenziali), mentre le strutture dedicate ai Giochi sono state smantellate per un successivo riuso con diversa collocazione.

Il caso di Torino 2006 risulta differente nella strategia ma vicino negli intenti. Rispetto agli altri due casi, l'amministrazione ha infatti puntato sull'integrazione dell'evento in un programma simbolico di diversa natura, l'identificazione della città di Torino come 'città dello Sport' [Ternavasio 2012]. Nelle linee strategiche dei diversi programmi comunali succedutisi negli ultimi 10 anni, il richiamo alla tradizione identifica nello sport un fattore di coesione sociale e senso di appartenenza [Bondonio 2018]. Investimenti materiali e immateriali sullo sport hanno inoltre costituito una tra le principali strategie di crescita in termini economici, sociali e culturali. Attraverso la connessione tra politica degli eventi e pratiche sportive, l'obiettivo è stato l'identificazione dello sport con l'immagine stessa della città. L'evento non ha quindi subito il processo di erosione dei contenuti al quale abbiamo visto essere stati sottoposti i casi già citati, in cui i grandi eventi sportivi sono stati sempre più un mezzo attuativo di operazioni urbanistiche imponenti, poste a loro volta come giustificazione del necessario svolgimento dell'evento stesso [Buslacchi 2014].

## Conclusioni

L'importanza dei Grandi Eventi per la pianificazione viene quindi a coincidere con la responsabilità dell'anticipazione [Mazzoni, Grigorovski 2020] e della sapiente articolazione tra i tempi della produzione urbana. In relazione all'asincronia che caratterizza il sistema aperto della città, l'eredità diviene allora l'esito di un processo di appropriazione territoriale derivante da operazioni di selezione, scarto, riuso e risignificazione, riconducibili a processi di patrimonializzazione [Dansero, Mela 2003]: «Le patrimoine territorial ne peut plus être considéré alors comme simple héritage, mais facteur de devenir» [Roncayolo 1989].

Dalla crisi del pensiero moderno, un approccio progettuale diffuso – sempre più rispettoso ed attento alla relazione con l'esistente come punto di partenza e giustificazione di ogni azione progettuale [Fromont 2012] – risulta coerente con le dinamiche fin qui descritte. Una filosofia da cui derivano anche i principi di una più recente ed interessante prassi operativa, quella dell'*urbanisme des cycles de vie*: un approccio operativo elaborato all'interno del laboratorio UMR AUSser dell'ENSA Paris-Belleville (2019), strettamente connesso alle ricerche condotte da alcune università italiane per il programma ministeriale «Recycle Italy» (2017). Una filosofia progettuale basata su un'ipotesi trasformativa in cui l'aggiunta e l'integrazione del nuovo si intreccia con la reinterpretazione della materia ereditata, con la convinzione che solo reinventando nuovi cicli di vita per l'esistente sia possibile affrontare i grandi sconvolgimenti del tempo presente e predisporre un terreno fertile da tramandare al XXI secolo [Mazzoni, Fan, Lebois 2020].

## Bibliografia

AYMONINO, C. (1975). *Il significato delle città*, Bari, Laterza.  
BUSLACCHI, M.E. (2019). *Esporre per costruire: un'analisi storico-tipologica di alcuni grandi eventi come momento di ridefinizione identitaria*, in «Diacronie», n. 19, 3.

- CAROUX, H. (2019). *Fabrique et usages des sites des JO dans le Grand Paris de 1924, Les leçons d'une histoire*, in «Métropolitiques».
- CHALKLEY, B., ESSEX, S. (1999). *Urban Development through hosting international events: a history of Olympic Games*, in «Planning Perspectives», n. 14, London, Routledge.
- CHOAY, F. (1992). *L'Allégorie du patrimoine*, Paris, Seuil.
- COHEN, É. (2000). *Paris dans l'imaginaire national de l'entre-deux-guerres*, Paris, Éditions de la Sorbonne.
- CORBOZ, A. (1983). *Le territoire comme palimpseste*, in «Diogenes», n. 121, pp 14-35.
- DANSERO, E., MELA, A. (2006). *Eredità olimpiche e patrimonio territoriale: un'esplorazione di scenari*, in *Olimpiadi, oltre il 2006*, a cura di P. Bondonio, E. Dansero e A. Mela, Roma, Carocci, pp. 331-356.
- ECO, U. (1962). *Opera aperta*, Milano, Bompiani.
- FROMONT, F. (2011). *Manières de classer l'urbanisme*, in «Criticat», n. 8, pp. 41-61.
- GREGOTTI, V. (1966). *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano.
- GRUMBACH, A. (1994). *La dialectique des contraintes, Ou comment se fait la ville*, in «Le Débat», n. 80, pp. 131-136.
- GUALA, CH. (2002). *Per una tipologia dei Megaeventi*, in *Bollettino della Società Geografica Italiana*, serie XII, vol. VII, n. 4.
- GUILLLOT, P. (2012). *André Morizet. Un maire constructeur dans le Grand Paris*, Grâne, Créaphis.
- GUILLLOT, P. (2017). *Faire de l'Exposition de 1937 une occasion de révolution urbanistique: Morizet et le rêve du «Grand Paris»*, in «Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique», n. 135, pp. 53-69.
- HILLER H. (2003). *Mega-Events, Urban Boosterism and Growth Strategies: An Analysis of the Objectives and Legitimations of the Cape Town 2004 Olympic Bid*, in «International Journal Of Urban and Regional Research», vol. 24, n. 2, pp. 449-458.
- HILLER, H. (2006). *Post-event Outcomes and the Postmodern Turn: The Olympics and Urban Transformations*, in «European Sport Management Quarterly», vol. 6, n. 4, pp. 317-332.
- LEBEAU, B. (2018). *Les Jeux olympiques de 2024 : une chance pour le Grand Paris?*, in «EchoGéo, Sur le vif».
- LIAO, H., PITTS, A. (2006). *A brief historical review of Olympic urbanization*, in «The International Journal of the History of Sport», n. 23(7), pp. 1232-1252.
- MAZZONI, C., FAN, L., LEBOS, V. (2020). *Shanghai: nouvelles tours d'habitation et urbanisme de cycles de vie*, Séminaire Villes Asiatiques, ENSA Paris-Belleville.
- MAZZONI, C., GRIGOROVSKI, A. (2020). *Linking the European SUMP method to Strasbourg and Paris metropolitan circle scenarios*, Institute of Public Policy, South China University of Technology.
- ROCHE, M. (2000). *Mega-events and Modernity: Olympics and Expos in the Growth of Global Culture*, London, Routledge.
- RONCAYOLO, M. (2002). *Les strates de la ville (1989)*, in *Lectures de villes: Formes et temps*, Marseille, Parenthèses.
- ROSSI, A. (1966). *L'architettura della città*, Padova, Marsilio.
- SIEVERTS, TH. (2009). *Le paysage dissipe le flou de l'entre-ville*, in *Territoires - révéler la ville par le paysage*, L. Diedrich, Basilea, Birkhäuser Verlag.
- TERNAVASIO, M. (2012). *Torino città dello sport*, Bologna, Piazza D.

### Fonti archivistiche

- Paris. Archives de Paris. *18 paquets relatifs à l'exposition coloniale, paquet n° 6: pétitions et propositions pour le maintien ou la disparition des installations de l'exposition*.
- Paris. Librairie de France. *Comité olympique français, Les Jeux de la VIIIe Olympiade Paris 1924: rapport officiel*.

### Sitografia

- [www.apur.org](http://www.apur.org) (giugno 2020)
- [www.u-orme.fr/fr/](http://www.u-orme.fr/fr/) (giugno 2020)
- [50ans.apur.org](http://50ans.apur.org) (giugno 2020)
- [www.paris2024.org/fr/candidature](http://www.paris2024.org/fr/candidature) (giugno 2020)



## **Le esposizioni universali di Parigi di fine Ottocento: dalle «cités des artistes» ai frammenti di un palinsesto**

*The Universal Exhibitions in Paris of the late 19th century: from the «cités des artistes» to the fragments of a palimpsest*

**BIANCA GUISO**

Politecnico di Torino

### **Abstract**

*Alcune città di artisti come la Cité Fleurie, la Villa des Arts, la Cité des Fusains e La Ruche, furono costruite con materiali di riuso provenienti dallo smantellamento dei padiglioni delle Esposizioni Universali di Parigi del 1878, del 1889 e del 1900. Una volta che gli apparati effimeri a servizio del grande evento sono stati smontati, il tessuto della città è una trama impregnata di molteplici frammenti, che talvolta sono assorbiti, talvolta sono riutilizzati con funzioni di segno e carattere differenti rispetto a quelle originarie. Ne deriva un'interpretazione di «città palinsesto» restituita dalla lettura delle tracce rimaste.*

*Some artists' cities like the Cité Fleurie, the Villa des Arts, the Cité des Fusains and La Ruche, were built with reuse materials from the dismantling of the pavilions of the 1878, 1889 and 1900 Paris Universal Exhibitions. Once the ephemeral devices at the service of the great event are dismantled and removed, the fabric of the city is a dense texture impregnated with multiple fragments, which are sometimes absorbed, sometimes are reused with different sign and character functions than the original ones. The result is an interpretation of «palimpsest city» returned by reading the traces left.*

### **Keywords**

Riuso, città, artisti.

*Reuse, city, artists.*

### **Introduzione**

Nel *Dictionnaire des idées reçues* [Flaubert 1913], pubblicato postumo nel 1903 da Louis Conard, Gustave Flaubert definì emblematicamente l'«Exposition» come «sujet de délire du XIX<sup>e</sup> siècle» [Flaubert 1913, 66] ponendo l'accento sulla mania delle Esposizioni Universali che caratterizzò le capitali europee da metà Ottocento a inizio Novecento.

Il campo d'indagine qui riportato si riferisce alla città di Parigi che, in meno di mezzo secolo, fu sede di cinque manifestazioni universali. Considerate espressioni della «névrose des grands bazars» da Émile Zola nel romanzo *Au bonheur des dames* (1883) della serie de *Les Rougon-Macquart* (1870-1893), la «folie des Expositions universelles» [Geppert 2016, 102] trasformò la città in «féerie géographique» [Mathieu 2007, 7] e «ville nouvelle et éphémère cachée à l'intérieur de l'autre» [Morand 1900, 71].

Se le architetture, gli ornamenti, le scenografie e le installazioni realizzate in occasione dei grandi eventi sono il segno tangibile del passaggio di capitali e investimenti, di turisti e visitatori, vi è un'eredità non visibile che impregna e trasforma il tessuto urbano e sociale e che permane anche quando le strutture temporanee costruite a servizio del grande evento sono state smantellate e smontate. La città tramuta in «palinsesto» [Corboz 1985] di segni



sovrapposti e di tracce dai molteplici significati laddove, talvolta, le vestigia rimaste sono riutilizzate con funzioni di segno e carattere differente rispetto al loro uso originario. Così è interessante notare come dai resti sottratti alla demolizione di alcuni manufatti realizzati in occasione di tre importanti *Expositions Universelles* siano derivate alcune celebri *cités des artistes* tuttora esistenti: la *Cité Fleurie*, la *Villa des Arts* e la *Cité des Fusains* e, infine, *La Ruche*, eredità rispettivamente delle Esposizioni del 1878, del 1889 e del 1900.

Il contributo, attraverso l'analisi della letteratura già emersa sul tema, si pone l'intento di seguire l'evoluzione e di tracciare le caratteristiche di un insediamento abitativo, riservato a una particolare categoria di professionisti, che nella seconda metà dell'Ottocento emerse e si distinse dalla massa degli edifici affrontando una non sempre facile integrazione nella città e arrivando a definire alcune direttrici per lo sviluppo urbano.

### 1. La formazione delle *cités des artistes*

Il primo maggio 1851 l'Inghilterra inaugurò la *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*, aprendo per la prima volta questa manifestazione alla competizione internazionale. Nonostante lo spirito neo-classico prevalente nelle accademie artistiche ottocentesche avesse contribuito alla definizione di architettura, pittura e scultura come arti dette maggiori, la prima Esposizione londinese vide l'esclusione della sezione delle Belle-Arti. Tale imposizione destò le critiche degli artisti, in particolare francesi, che affondavano i propri canoni estetici e le proprie radici in un contrastato dibattito teorico sui rapporti tra arte e industria. Così nel 1855 all'esposizione universale dei prodotti agricoli e industriali di Parigi si aggiunse l'esposizione annuale delle Belle-Arti [Billier 2011, 79]. Oltre al *Palais de l'Industrie* di Max Berthelin, architetto della Compagnia delle ferrovie occidentali, furono eretti la *Galerie des Machines* e il *Palais des Beaux-Arts* in stile Rinascimentale francese [Mathieu 2007]. Non lontano da quest'ultimo, come gesto di protesta contro il rifiuto del dipinto *L'atelier* (1855) all'esposizione di Belle-Arti, Gustave Courbet costruì il cosiddetto *Pavillon du réalisme*, un'esposizione indipendente dove, al prezzo di entrata di un franco [Ageorgers 2006, 18], espose una quarantina di proprie opere.

L'esaltazione di Courbet per il Realismo, l'apertura del *Salon des Refusés* nel 1863 e la nascita dell'Impressionismo nel 1870, avevano aumentato l'attrattiva che la città esercitava sugli artisti francesi e stranieri. Inoltre, la compresenza di un sistema d'insegnamento prestigioso e di una vivace rete di scuole libere, avevano reso Parigi la capitale mondiale degli studi artistici. Tuttavia, il lungo processo di trasformazione che condusse all'emancipazione dell'artista, prima dalle Corporazioni dei mestieri dediti alle arti e poi dall'*Académie Royale*, che controllava la formazione artistica a ogni livello al fine di selezionare specialisti attivi presso la corte, aveva reso la figura dell'artista libera, ma priva della possibilità di beneficiare di tutti quei privilegi che derivavano dall'appartenere a un'*élite*. Non più sotto l'egida delle accademie, gli artisti dovevano produrre senza garanzia di acquisto, dovendo trarre sussistenza unicamente dalla vendita delle proprie opere, che spesso si scontravano con il gusto borghese ancora molto tradizionale.

Inoltre, se la *Grande Galerie* del Louvre, che nel Seicento Henri IV (1553-1610) aveva trasformato in alloggi e atelier per gli artisti dotati di un brevetto reale, era stata una *citée des artistes* ante litteram, in cui gli artisti erano esenti da oneri e obbligazioni la loro espulsione dal Palais Royal all'inizio dell'Ottocento aveva reso necessaria la ricerca di una nuova sistemazione all'interno della capitale.

Venuta meno la solidarietà derivante dall'appartenere a un'organizzazione, in questo senso importante fu il ruolo di alcuni artisti facoltosi o di uomini d'affari che, particolarmente sensibili



1: Cité Fleurie, boulevard Arago, XIII arrondissement. Daniel Boudinet (1947-1990), Cité Fleurie, 1972-1973 (Donation Daniel Boudinet, Ministère de la Culture, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, diffusion RMN-GP).

alle spesso precarie condizioni di vita in cui gravavano gli artisti parigini, intrapresero nei loro confronti opere di solidarietà rivolte in particolare alla creazione di studi e alloggi in cui gli artisti potessero vivere e lavorare.

Nel XIX secolo alcuni filantropi, tra cui il barone Taylor (1789-1879) che nel 1844 creò l'«Association des artistes peintres, sculpteurs et dessinateurs» [Billier 2011, 81] per gli artisti in difficoltà, si distinsero dai mecenati tradizionali non sussidiando gli artisti allo scopo di arricchire le proprie collezioni, ma accordando il proprio aiuto attraverso iniziative come la creazione di «phalanstères d'art» [Kern 2002, 19], città degli artisti lontanamente ispirate a falansteri industriali come Arc-et-Senans, il Familistère de Guise, la Cité Napoléon.

## 2. Le città storiche

Le città degli artisti che si formarono in questi anni furono definite «spontanee» [Billier 2011, 96] perché fiorirono in maniera improvvisa in quartieri già frequentati e abitati dagli artisti, come Montparnasse e Montmartre, sobborghi recentemente acquisiti dalla capitale nel corso delle profonde trasformazioni attuate dal barone Haussmann.

Nel 1861 Jules-Ernest Bouillot, per primo, ebbe l'idea di acquistare dei capanni su una parcella di terreno su cui sorgeva un'antica fabbrica di mattoni in *rue du Chemin des Fourneaux*, poi *Impasse Frémin*, oggi *rue Falguière*. Dal 1875 Bouillon affittò a basso costo agli artisti i trenta atelier della *Cité Falguière*.

Altri benefattori si servirono dei materiali dei padiglioni delle esposizioni universali, venduti all'asta dalle imprese al termine delle manifestazioni, per costruire dei falansteri dell'arte in quartieri ancora poco urbanizzati. Così tra il 1878 e il 1888 l'architetto Hilaire Renaud [Delorme Dubois 2015, 76] costruì su alcuni terreni agricoli in *boulevard Arago*, XIII arrondissement, la *cité Fleurie* con i resti del *pavillon de l'Alimentation* ideato da Hunebelle per l'Esposizione Universale dello stesso anno.

BIANCA GUISO



2: Laurent Kruszyk, Villa des Arts, rue Hégésippe-Moreau, XVIII arrondissement. Vista dalla scala che porta al corridoio su cui danno gli atelier degli artisti, in parte realizzata con materiali provenienti dall'Esposizione Universale del 1889 (Archives de Paris, Vo11 1321).

La Villa des Arts, in rue Hégésippe-Moreau, XVIII arrondissement, fu costruita tra il 1888 e il 1890 con i resti dei padiglioni dell'esposizione del 1889 dall'architetto Henri Cambon per conto di M. Guéret, industriale e grande amante dell'arte.

Due citazioni, riferite rispettivamente alla *Cité Fleurie* e alla *Cité des Fusains*, sono emblematiche dell'atmosfera che caratterizzava queste comunità di artisti.

La pittrice Faffier, che abitava nella *Cité Fleurie*, così descrisse il giardino del villaggio di artisti: «Autrefois, chacun ramenait un plan ou de jeunes pousses de ses voyages en province, de ses retours en famille: le bouleau vient de Russie, le figuier, d'Italie, etc... C'est ainsi que s'est fait ce jardin, sans ordre préétabli» [Hofman 1997, 30] («Una volta ognuno, di ritorno da un viaggio in provincia o dalla propria famiglia, portava una piantina o dei giovani germogli: la betulla arriva dalla Russia, il fico dall'Italia etc. [...] È così che è nato questo giardino, senza un ordine prestabilito»).

Lo scultore J. Cl. Barrault disse a proposito della *Cité des Fusains*: «Avant il n'y avait pas de verdure, pas de fleurs, pas de sculpteurs dans le jardin. Mais les gens étaient dehors toute la journée. Il y en avait toujours qui jouaient aux boules» [Hofman 1997, 27] («Prima non c'erano piante, non c'erano fiori, non c'erano sculture nel giardino. Ma la gente stava fuori tutto il giorno. C'era sempre qualcuno che giocava a bocce»).

Animato dallo stesso spirito che aveva mosso anni prima Jules-Ernest Bouillot, nel 1900 lo scultore Alfred Boucher (1850-1934), acquistò dal mercante di vino Théodore Lesage un terreno adiacente a *passage de Dantzig* e quattro parcelle supplementari da altri venditori per una superficie di circa quattromila metri quadrati che dava su alcuni prati per il foraggio dei cavalli dell'esercito, nei pressi delle fortificazioni. All'Esposizione Universale dello stesso anno, Boucher notò all'interno del *pavillon de l'alimentation* un grande padiglione circolare dalla forma di un alveare, «ruche». Si trattava della struttura metallica del *pavillon des vins de la Gironde*, costruita dall'impresa Eiffel: un gazebo in rete di ferro sul quale erano inseriti dei pannelli raffiguranti i paesaggi della regione di Bordeaux. Boucher acquistò la struttura smontabile del *pavillon des vins*, insieme a elementi provenienti da altri padiglioni, come il





3: Geneviève Hofman, *Cité des Fusains*, rue Tourlaque, VIII arrondissement, 1986-2011.

cancello del *palais du Femme* e le cariatidi del *pavillon des Indes anglaises* e li rimontò sul terreno di *passage de Dantzig* [Kern 2002, 21-22].

La struttura portante fu rivestita di mattoni e suddivisa in atelier; la base più ampia della rotonda, illuminata come originariamente da vetrate, fu riservata agli scultori, mentre i due piani superiori, serviti da una scala centrale in legno, erano destinati ai pittori. I corridoi attorno all'edificio centrale, verso i quali convergevano i quarantasette atelier, illuminati da una lanterna zenitale, erano lo spazio di ritrovo degli artisti. Vicino al manufatto principale, all'entrata del quale troneggiavano le due cariatidi del *pavillon des Indes anglaises*, si trovavano una serie di costruzioni accessorie di diverse dimensioni anch'esse utilizzate come atelier e realizzate con altri elementi dell'Esposizione.

*La Ruche* fu inaugurata nella primavera del 1902 e fu l'archetipo di una tipologia di *cité des artistes* basata sulla sintesi di tutte le esperienze precedenti, fu dotata progressivamente di spazi accessori come una sala di esposizione in cui gli artisti potevano presentare le proprie opere ai collezionisti, una «salle d'étude» [Kern 2002, 26] e un teatro, che la resero un centro non solo di accoglienza degli artisti, ma anche di formazione e di diffusione. Inoltre, Boucher mise a disposizione dei giovani artisti i materiali di lavoro più onerosi necessari per la realizzazione delle opere.

Secondo il principio che ispirava analoghi falansteri dell'arte, Boucher aprì le porte de *La Ruche* a tutti gli artisti, indipendentemente da quali fossero la loro specialità e la loro origine, a condizione che avessero una formazione artistica, sia che fossero allievi delle Belle-Arti o di altre accademie, sia che fossero praticanti apprendisti. A tal proposito Boucher disse: «Que chacun puisse y vivre oblat de l'art et de la beauté dans une manière de couvent où ne

BIANCA GUISO



4: *La Ruche, passage de Dantzig, XV arrondissement. Il Pavillon de vins de la Gironde e il Palais du Femme all'Esposizione Universale di Parigi del 1900; Kruszyk Laurent, Vista dell'entrata principale de La Ruche con le cariatidi del pavillon des Indes anglaises.*

serait admis que les artistes. Là, séparés de la vie laide ou pis, banale, chacun pourrait travailler à sa guise, s'abandonner à son imagination au milieu d'amitiés fraternelles, dans une atmosphère de laborieux mysticisme» [Hofman 1997, 12] («Che ognuno possa vivere qui oblato di arte e di bellezza come in un convento in cui sono ammessi solo gli artisti. Qui, lontani da una vita brutta o peggio, banale, ciascuno potrà lavorare a modo suo, abbandonandosi alla propria immaginazione in mezzo ad amicizie fraterne, in un'atmosfera di laborioso misticismo»). Boucher ricevette il sostegno dell'amministrazione e pagava imposte fondiari ridotte in ragione del numero degli artisti e della superficie del terreno.

Simili operazioni, sebbene di carattere minore, furono compiute negli stessi anni. Nel 1900 Joseph Roux, proprietario dell'impasse al numero 21 di *avenue du Maine*, acquistò dei padiglioni dell'Esposizione Universale dismessi per costruire la propria città degli artisti [Kern 2002, 20]; il carpentiere Victor Mallet, amico di molti artisti, costruì la *Cité Malesherbes* nel VII arrondissement [Hofman 1997, 9]. Nel 1889 Thibouville acquistò sulla collina di Montmartre una vecchia fabbrica di pianoforti appartenente al fabbro François Sébastien *Maillard* e la fece trasformare dall'architetto Paul Vasseur in un insieme di atelier per artisti chiamato *Bateau-Lavoir*.

### 3. Le «*cités*» contemporanee e le iniziative della città di Parigi

Le *cités des artistes* accolsero artisti in fuga o in esilio da tutto il mondo. Tuttavia, si trattava di costruzioni instabili, dagli affitti bassi che il più delle volte non venivano riscossi, minacciate da una speculazione immobiliare alla ricerca di operazioni redditizie e dalle grandi operazioni di riassetto urbano della capitale. La *Cité Falguière*, già oggetto di rimaneggiamenti negli anni Venti del Novecento, fu distrutta quasi integralmente negli anni Sessanta, la *Cité Fusains* fu venduta in lotti a metà degli anni Cinquanta. Nel 1970 un incendio bruciò rovinosamente il *Bateau-Lavoir*.

La *Cité Fleurie* e *La Ruche* si salvarono in extremis dalla scomparsa. Nel 1966 i tre eredi di Boucher vendettero il terreno su cui si trovava *La Ruche* a una società di H.L.M. (organizzazioni pubbliche o private che gestiscono operazioni immobiliari per la costruzione di abitazioni a basso reddito). Allora, un comitato di salvaguardia presieduto dal pittore Marc Chagall organizzò una vendita di opere per il riacquisto del terreno, che fu poi possibile grazie al contributo della fondazione Seydoux. Nel 1972 *La Ruche* fu dichiarata monumento storico della Città di Parigi.





5: Jacques Mouret, Incendio al Bateau-Lavoir, 12 maggio 1970 (Fonds L'Aurore, Bibliothèque nationale de France).

Negli anni Settanta gli artisti cominciarono a stabilirsi all'interno di luoghi abbandonati, talora trovarono un accordo con i proprietari, come avvenne nei casi dei *Magasins généraux* di Pantin, deposito di prodotti coloniali, liquori, cereali e farine per l'approvvigionamento di Parigi, degli antichi depositi frigoriferi della SNCF, la società nazionale delle ferrovie francesi, dell'ospedale Bretonneau o dell'associazione *Usines Éphémères*, che offriva agli artisti alloggi in edifici non rivendicati prima della loro demolizione [Hofman 1997, 41].

Tuttavia, dal Novecento nuovi attori comparvero nella vicenda della condizione degli artisti: la Città di Parigi e il Ministero della Cultura intervennero a favore della salvaguardia delle *cités* storiche e della creazione di nuovi spazi a uso degli artisti [Hofman 1997, 75].

Nel 1937 la Ville de Paris acquistò l'allora in rovina *Montmartre-aux-artistes*, costruita negli anni Trenta da Adolphe Thiers. La *Cité Fleurie* aveva resistito alla demolizione grazie all'azione di protesta contro gli investitori immobiliari operata dal pittore Henri Cadiou (1906-1989), che vi abitava dal 1935. Ciononostante, quando nel 1970 fu venduta, ebbe inizio un lungo processo affinché una società di H.L.M. la prendesse in carico con il sostegno della Città. La *Cité Fleurie* divenne così uno sito protetto nel 1973 e fu nominata monumento storico della Ville de Paris nel 1994.

L'attenzione all'integrazione degli artisti nel tessuto urbano è perdurata nel corso del Novecento evolvendosi e adattandosi allo sviluppo della città e ai nuovi insediamenti. Negli anni Sessanta e Settanta a Parigi furono costruiti molti immobili di studi-alloggi, spesso riprendendo il tema tradizionale dell'atelier con il mezzanino adibito a camera. Negli anni Ottanta si optò per la ripartizione degli atelier per gli artisti in diversi programmi edilizi, separando le unità abitative dagli studi e proponendo agli artisti solamente degli spazi di lavoro. Oggigiorno, le iniziative a favore della protezione della vita artistica, unite a eventi come «*les journées portes ouvertes des ateliers de Paris*» che si svolgono tutti gli anni dal 1991, sono la testimonianza di un interesse sempre vivo e in crescita.

## Conclusioni

Nel saggio *Le territoire comme palimpseste* [Corboz 1985], pubblicato nel settembre 1985 su «*Casabella*», André Corboz (1928-2012) introduceva il concetto di territorio come «palinsesto», sottolineando l'idea di unicità di un luogo poiché risultato di un processo incessante di scrittura e sovrascrittura e di una moltitudine di racconti che si sono succeduti nel tempo. Ogni trasformazione è una sorta di riscrittura del «suolo-pergamena» e ogni nuovo segno che viene apposto per rispondere alle esigenze del presente e della contemporaneità lo rende una sedimentazione di tracce. La metafora del palinsesto utilizzata da Corboz con riferimento al territorio naturale dove i fenomeni di stratificazione sono il risultato di processi naturali o di interventi umani, può ugualmente essere applicata a un contesto urbano e insediativo, con riferimento a quell'insieme di tracce e segni, visibili e non, alla base della sua identità. Quello stesso insieme di tracce e segni attribuisce un carattere di peculiarità alla città proprio per il suo ruolo di memoria del passato e il suo valore di identità per una collettività.

A riprova di quanto detto da Corboz, nell'introduzione allo scritto di Rafael Moneo *La solitudine degli edifici e altri scritti* [Moneo 2004], Daniele Vitale scriveva che «l'architettura è per sua natura osmosi di temporalità diverse, vive di compresenze, include il prossimo e il remoto, l'esperienza e l'attualità» [Vitale 2004]. Un territorio che ha vissuto una stretta relazione con le vicende umane di una collettività, in questo caso di un popolo e di una nazione, ma anche dei milioni di visitatori che sono giunti in città in occasione di un grande evento, è un territorio composito, intriso di molteplici elementi eterogenei che sono entrati in

relazione tra loro secondo principi di continuità, sovrapposizione, ma anche discontinuità e, talvolta, rimozione e demolizione.

Quando il dispositivo del grande evento finisce, la città e il territorio sono investiti di un'eredità complessa che devono essere in grado di assorbire. Le città degli artisti a Parigi sono un palinsesto all'interno della città, non solo perché queste in particolare sono state costruite a partire dai materiali dismessi delle Esposizioni Universali, ma soprattutto per il ruolo di memoria della storia e del modo di vivere di una grande comunità di cui sono testimonianza e per la loro capacità di resistere di fronte ad eventuali dismissioni e smantellamenti grazie al coinvolgimento dei cittadini e degli organi pubblici.

### Bibliografia

- AGEORGES, S. (2006). *Sur les traces des expositions universelles, Paris, 1855-1937. La recherche des pavillons et des monuments oubliés*, Parigi, Parigramme.
- BILLIER, D. (2011). *L'artiste au coeur des politiques urbaines pour une sociologie des ateliers-logements à Paris et en Ile-de-France*, Nancy, Université Nancy 2.
- BUISSON, S. (2002). *À la Ruche, art et génies a tous les étages*, in *La Ruche, le centenaire d'une cité d'artistes*, a cura di S. Buisson, Paris, Musée du Montparnasse, pp. 58-73.
- CORBOZ, A. (1985). *Il territorio come palinsesto*, in «Casabella», n. 516, pp. 22-27.
- DELORME, J.C., DUBOIS, A.M. (2015). *Ateliers d'artistes à Paris*. Paris, Parigramme.
- GEPPERT, A.C.T. (2016). *La folie des Expositions universelles*, in «L'Histoire», n. 425, pp. 102-105.
- HOFMAN G. (1997). *Cités d'artistes à Paris. Histoire, marginalité, actualité*, Paris, Filigranes éditions, AFAA, Mairie de Paris.
- La Ruche, le centenaire d'une cité d'artistes* (2002), a cura di S. Buisson, Paris, Musée du Montparnasse.
- KERN, P.G. (2002). *La genèse de La Ruche*, in *La Ruche, le centenaire d'une cité d'artistes*, a cura di S. Buisson, Paris, Musée du Montparnasse, pp. 14-29.
- MATHIEU, C. (2007). *Les expositions universelles à Paris. Architectures réelles et utopiques*, Paris, Musée d'Orsay.
- MONEO, R. (2004), *La solitudine degli edifici e altri scritti*, a cura di A. Casiraghi, D. Vitale, Torino, Allemandi.
- MORAND, P. (1931). *1900*. Parigi, Les Éditions de France.
- PELLEGRINO, A. (2018). *Viaggi fantasmagorici. L'odeporica delle esposizioni universali (1851-1940)*. Milano, Franco Angeli.

### Sitografia

- [expositions.bnf.fr/paris/grand/016.htm](http://expositions.bnf.fr/paris/grand/016.htm) (luglio 2020)
- [inventaire.iledefrance.fr/dossier/cite-des-fusains/36102c6c-e996-4bce-b03f-06d2809119d3](http://inventaire.iledefrance.fr/dossier/cite-des-fusains/36102c6c-e996-4bce-b03f-06d2809119d3) (luglio 2020)
- [inventaire.iledefrance.fr/dossier/la-ruche/3d0fca07-4297-4bcb-b93d-b00f38867e54](http://inventaire.iledefrance.fr/dossier/la-ruche/3d0fca07-4297-4bcb-b93d-b00f38867e54) (luglio 2020)
- [inventaire.iledefrance.fr/dossier/lotissement-d-ateliers-d-artistes-dit-cite-fleurie/25fe4d7c-457e-40c9-bea4-6cf46734b943montmartre-aux-artistes.org](http://inventaire.iledefrance.fr/dossier/lotissement-d-ateliers-d-artistes-dit-cite-fleurie/25fe4d7c-457e-40c9-bea4-6cf46734b943montmartre-aux-artistes.org) (luglio 2020)
- [monumentum.fr/villa-des-arts-pa00132991.html](http://monumentum.fr/villa-des-arts-pa00132991.html) (giugno 2020)
- [laruche-artistes.fr/historique/](http://laruche-artistes.fr/historique/) (giugno 2020)
- [valgirardin.fr/culture/histoire-patrimoine/la-ruche-cite-dartistes/](http://valgirardin.fr/culture/histoire-patrimoine/la-ruche-cite-dartistes/) (giugno 2020)
- [www.akg-images.fr/archive/-2UMDHUQOX925.html](http://www.akg-images.fr/archive/-2UMDHUQOX925.html) (luglio 2020)
- [www.cotemaison.fr/chaine-d-creation/la-ruche-paris-15-cite-d-artistes\\_30741.html](http://www.cotemaison.fr/chaine-d-creation/la-ruche-paris-15-cite-d-artistes_30741.html) (giugno 2020)
- [villadesarts.paris](http://villadesarts.paris) (luglio 2020)
- [www.parismuseescollections.paris.fr/fr/petit-palais/oeuvres/exposition-1900-palais-de-la-femme-1900#infos-principales](http://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/petit-palais/oeuvres/exposition-1900-palais-de-la-femme-1900#infos-principales) (luglio 2020)
- [www.pop.culture.gouv.fr/notice/merimee/PA00132989](http://www.pop.culture.gouv.fr/notice/merimee/PA00132989) (giugno 2020)
- [www.pop.culture.gouv.fr/notice/merimee/PA00132991](http://www.pop.culture.gouv.fr/notice/merimee/PA00132991) (giugno 2020)
- [www.pop.culture.gouv.fr/notice/merimee/PA00086660](http://www.pop.culture.gouv.fr/notice/merimee/PA00086660) (giugno 2020)
- [www.roger-viollet.fr/fr/asset/fullTextSearch/search/cité%20fleurie/page/1#nb-result](http://www.roger-viollet.fr/fr/asset/fullTextSearch/search/cité%20fleurie/page/1#nb-result) (luglio 2020)
- [www.taylor.fr](http://www.taylor.fr) (luglio 2020)



## *Gli Champs-Élysées tra effimero e permanente: il ruolo delle grandi esposizioni nella metamorfosi dell'Avenue (1834-1900)*

*The Champs-Élysées between ephemeral and permanent: the role of the great expositions in the transformation of the Avenue (1834-1900)*

**LUIGI SAVERIO PAPPALARDO**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*Le grandi esposizioni si sono spesso rivelate occasioni per dare uno slancio al completamento di aree irrisolte. In particolare, le expo parigine svoltesi tra il 1834 e il 1900 hanno fortemente inciso sull'immagine degli Champs-Élysées, una delle strade simbolo della capitale francese. Il presente studio, frutto di puntuali ricerche di archivio condotte soprattutto presso la Cité de l'architecture et du patrimoine a Parigi, vuole dimostrare in quale misura eventi di questo calibro abbiano lasciato un segno indelebile nel tessuto urbano.*

*National and world's fairs have often boosted the completion of unfinished areas. More specifically, Parisian exhibitions held between 1834 and 1900 have affected the image of the Champs-Élysées, one of the symbolic streets of the French capital. The present study, conducted also through accurate archival research, carried out especially at the Cité de l'architecture et du patrimoine, in Paris, aims to demonstrate to what extent such events have left an indelible mark on the urban fabric.*

### **Keywords**

Esposizioni, effimero, permanente.

*Exhibitions, ephemeral, permanent.*

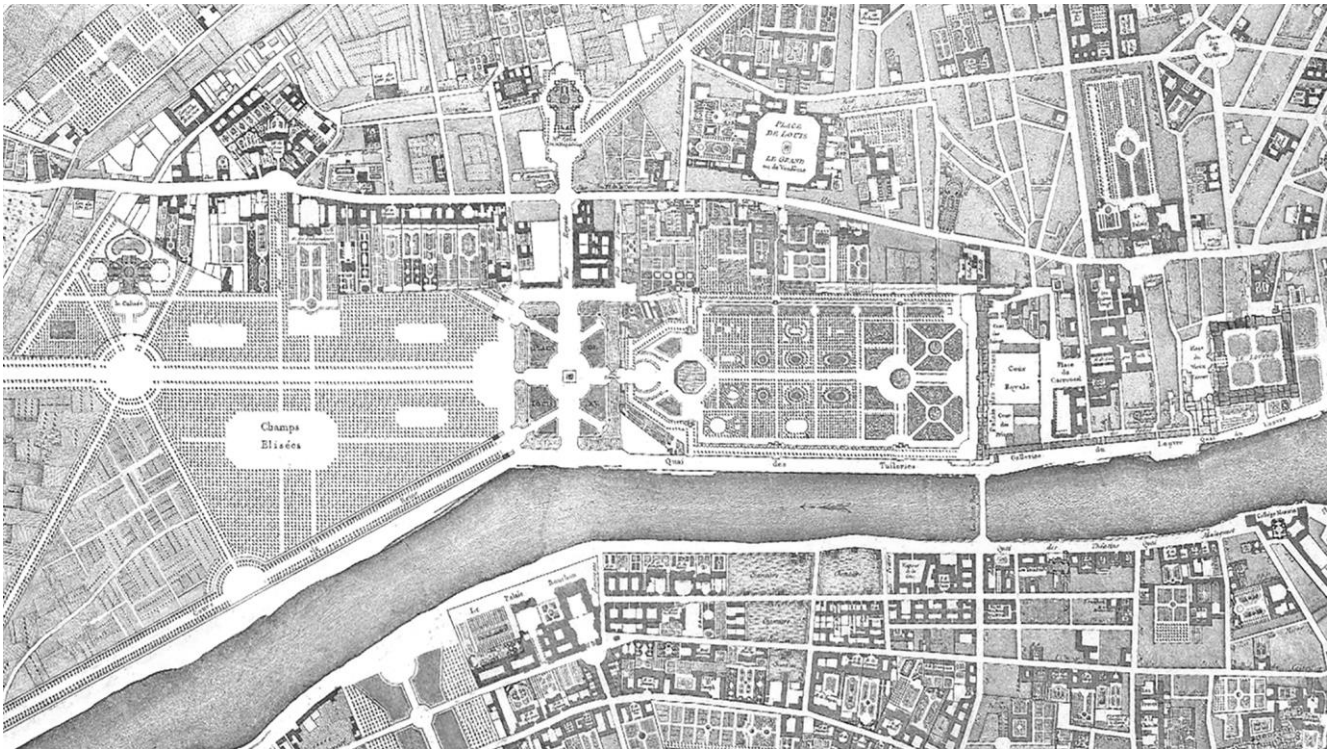
### **Introduzione**

Avenue des Champs-Élysées, a Parigi, è una delle passeggiate alberate più alla moda di tutta la Francia. Celebre per la presenza massiccia di *boutique* di lusso lungo tutto il viale, l'Avenue deve il suo nome evocativo alla grande opera di risanamento cui fu sottoposta tra il XVII e il XIX secolo. Non si direbbe, eppure, fino ai primi decenni del 1600, gli Champs-Élysées erano un territorio paludoso e disabitato, dove spesso circolava gente di malaffare. La prima a dare un impulso a quest'area fu Maria de' Medici, che ordinò la realizzazione di un viale fiancheggiato da olmi e da tigli che seguisse l'andamento della Senna. Il Cours-la-Reine, ispirato al parco delle Cascine a Firenze, fu aperto nel 1616. L'apporto decisivo, tuttavia, fu dato da Luigi XIV: con un decreto del 24 agosto 1667, il Re Sole stabilì l'apertura di una strada per agevolare il traffico delle carrozze e incaricò André Le Nôtre di realizzare Avenue des Tuileries, pensata per essere l'*axe royal* e garantire uno scenario grandioso quasi quanto la prospettiva del parco di Versailles.

Sul piano amministrativo, il viale prese ufficialmente il nome di Avenue des Champs-Élysées nel 1789. Il 22 ottobre 1798, François de Neufchâteau, ministro dell'Interno, bandì un concorso per l'abbellimento dell'intero quartiere. Il ministro lasciò intendere che la vasta radura a sud dell'Avenue avrebbe dovuto essere sgombra da qualsiasi impedimento; del resto, il



LUIGI SAVERIO PAPPALARDO



1: Jean-Baptiste Jaillot, *Nouveau Plan de la Ville et Fauxbourgs de Paris*, 1775 (particolare).

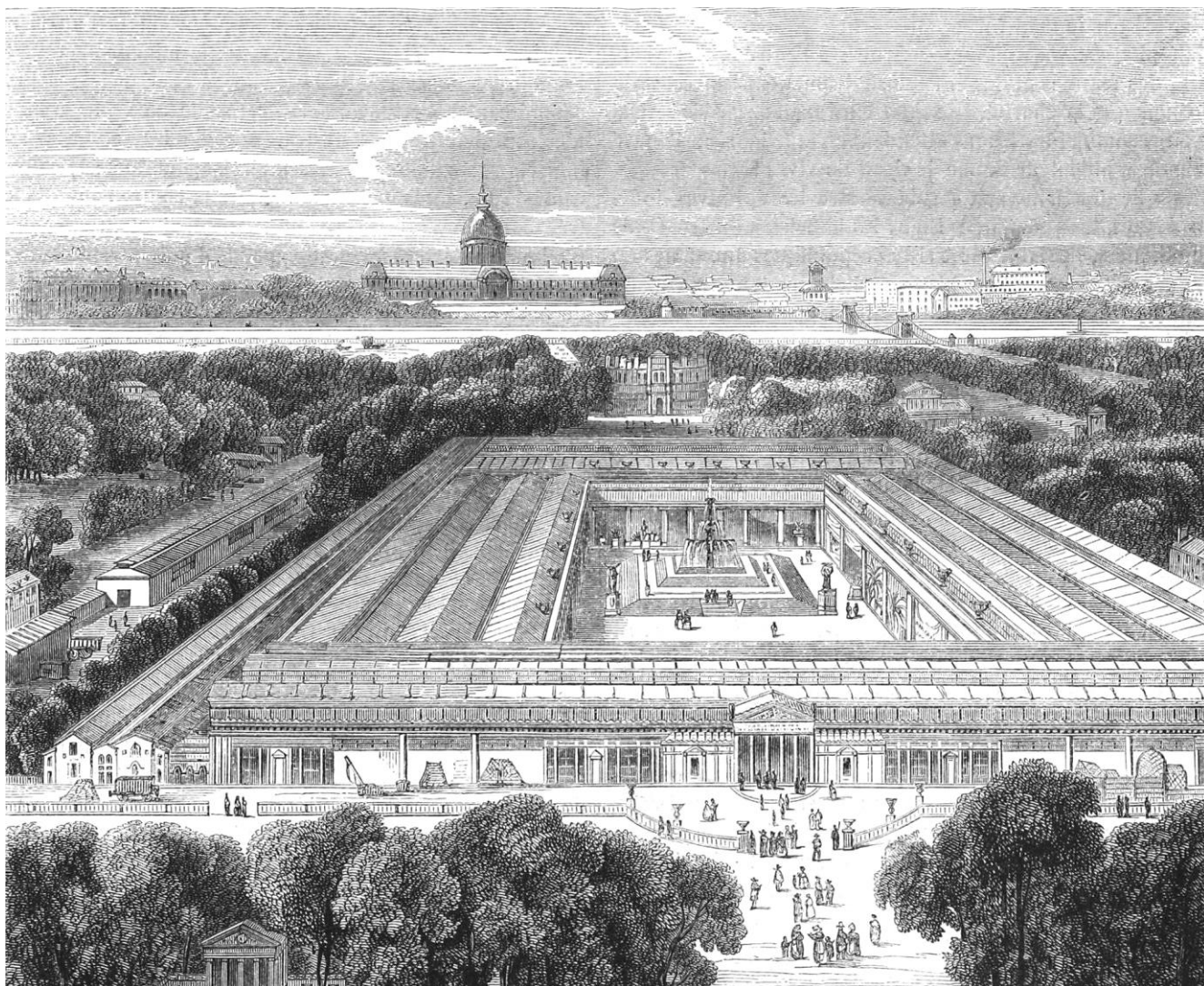
«parallélogramme des jeux de paume» [de Neufchâteau 1798, 2] ben si prestava ad accogliere le feste repubblicane e le parate militari, oltre che i giochi allora in voga. Nessuno poteva immaginare che la grande porzione di terreno avrebbe ospitato, di lì a cinquant'anni, i cantieri del Palais de l'Industrie, soppiantato mezzo secolo più tardi dai Grand e Petit Palais.

### 1. I padiglioni effimeri delle esposizioni nazionali

Nel 1834, Place de la Concorde fu teatro dell'ottava *Exposition des produits de l'industrie française*. Si trattò di una novità assoluta per il filone delle esposizioni nazionali, che dal 1801, salvo la parentesi del 1806 all'*Esplanade des Invalides*, si svolgevano tradizionalmente al Louvre. Ai tempi del Terrore, la piazza era un luogo spoglio, «un vecchio anfiteatro» dall'«aria fatiscente, melanconica e abbandonata» [de Chateaubriand 1849-1850, 237]. Quell'atmosfera desolante accompagnò Place de la Concorde per lungo tempo, fino appunto all'esposizione del '34. L'evento ebbe luogo all'interno di quattro padiglioni a corte centrale identici fra loro e in assoluta armonia con i due edifici concepiti nel 1757 da Ange-Jacques Gabriel. I costi di costruzione si aggiravano intorno ai 250 000 franchi, pattuiti con l'impresa edile a condizione che i materiali impiegati fossero restituiti al termine dell'esposizione. I padiglioni in legno nascevano, dunque, con un intento dichiaratamente effimero.

La nona esposizione nazionale si svolse agli Champs-Élysées, dal 1° maggio al 31 luglio 1839. Si tratta del primo grande evento allestito lungo l'Avenue, se si escludono, ovviamente, le parate, i giochi e le feste. Il grande edificio espositivo comprendeva una galleria parallela agli Champs e cinque sale ortogonali al salone principale.

L'ingresso era segnato da un frontone di ispirazione classica sostenuto da quattro colonne: se per l'edizione precedente erano stati scelti dei volumi stereometrici, dai decori appena accennati, il palazzo dell'esposizione del '39 era un tripudio di elementi classicheggianti, quali



2: Jean-Jacques Champin, *Exposition de l'industrie en 1849. – Vue à vol d'oiseau de l'ensemble des bâtiments*, s.d. [ma 1849], incisione su legno, 15,8 x 18,9 cm. Parigi, Musée Carnavalet (particolare).

edicole timpanate, nicchie e decorazioni scultoree. La decima edizione, in programma per il 1844, non si sarebbe discostata più di tanto da quella precedente.

Dopo la rivoluzione di febbraio del 1848, che aveva portato alla caduta del regime, Luigi Napoleone Bonaparte fu eletto primo presidente della Seconda Repubblica e, il 18 gennaio 1849, emanò un decreto con cui fissava a grandi linee lo svolgimento dell'ultima esposizione nazionale, prevista agli Champs-Élysées dal 1° giugno al 31 luglio successivi. Il palazzo, questa volta, era caratterizzato da un pronao, sulla falsariga del progetto del '39, e da un cortile centrale. Per salvaguardare l'edificio dal fuoco fu escogitata una soluzione particolarmente ingegnosa: un sistema di drenaggio raccoglieva le acque meteoriche e le incanalava in un serbatoio a cui erano collegate le manichette antincendio. Malgrado le buone premesse, fu presto evidente che i padiglioni non erano abbastanza capienti per ospitare tutti i prodotti ammessi all'Esposizione.

## **2. Il Palais de l'Industrie**

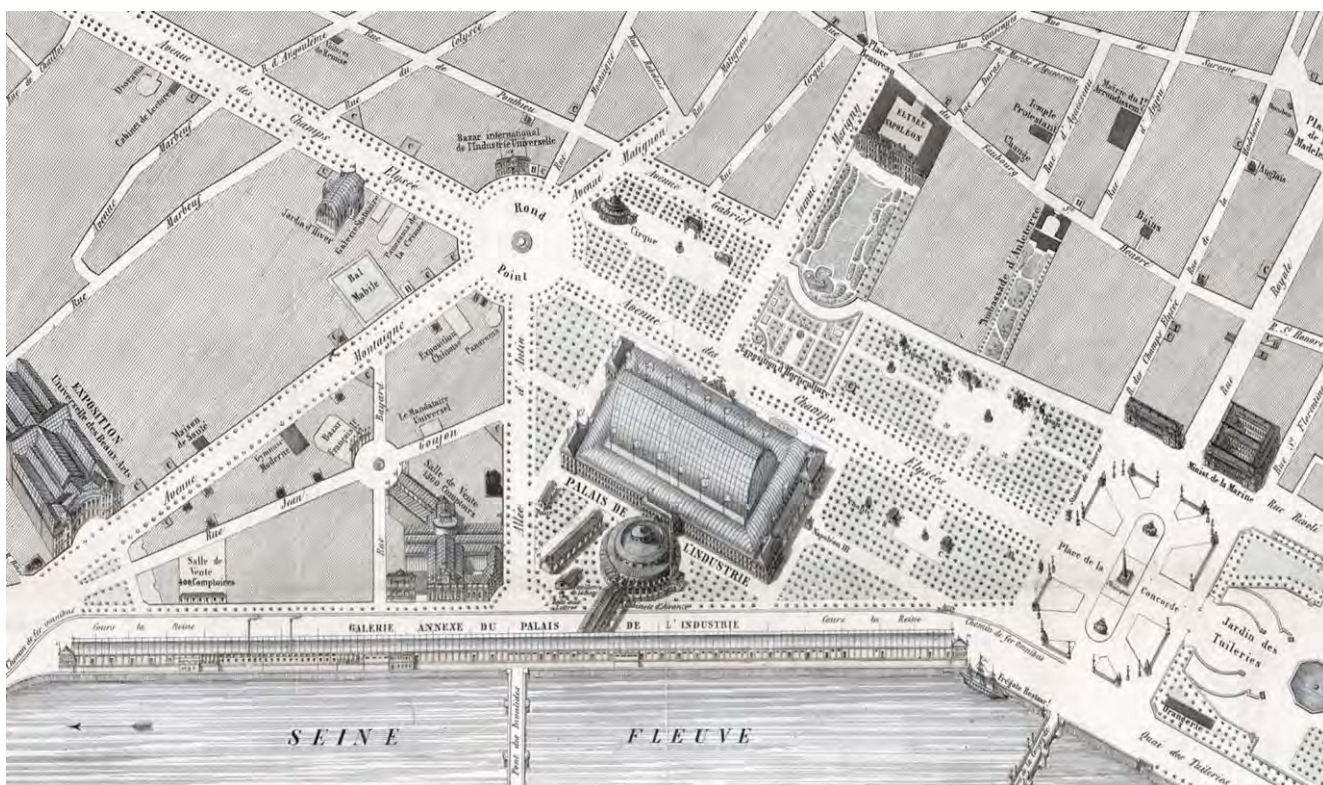
Se agli inizi del 1800 gli Champs-Élysées contavano sì e no una decina di abitazioni, a metà secolo il lungo viale era bordato di palazzi signorili e dimore borghesi. Proprio in quegli anni, al Grand Carré des Jeux erano in corso i lavori per innalzare un edificio impressionante, destinato a ospitare la prima esposizione universale francese: il Palais de l'Industrie, inaugurato nel 1855, avrebbe dovuto mettere fine alla ormai consolidata tendenza a realizzare padiglioni temporanei, ma nasceva soprattutto dall'esigenza di superare, in termini di fastosità, il Crystal Palace della *Great Exhibition*, un'enorme cattedrale in vetro e ghisa.

In Inghilterra l'organizzazione dell'esposizione del 1851 era stata affidata all'iniziativa privata, mentre in Francia fu presa in carico e coordinata dallo Stato. Ma se a Londra era stata preferita la via del concorso, a Parigi fu direttamente il comitato organizzativo ad affidare l'incarico a Jean-Marie-Victor Viel, coadiuvato da Tony Desjardins. L'edificio, a pianta rettangolare e con il lato maggiore disposto secondo l'orientamento est-ovest, ricordava le basiliche civili dell'antica Roma. Il salone centrale era coronato da una copertura vetrata, mentre le gallerie periferiche erano illuminate lateralmente da arcate che attingevano la luce dal salone principale e da finestre aperte nei muri perimetrali. Sei padiglioni, contenenti i corpi scala, gli uffici e i disimpegni, erano collocati agli angoli del Palazzo e al centro dei due lati prevalenti. L'ingresso principale, sul lato nord dell'edificio, consisteva in un solenne portale enfatizzato da un arco e sovrastato da un gruppo scultoreo. Benché l'apparato decorativo del Palazzo avesse come tema il trionfo dell'esposizione universale, quell'ingresso *à l'antique* non aveva nulla da spartire con la destinazione dell'edificio, tanto meno con il suo nome. L'autentica prodezza del Palais de l'Industrie era la luce centrale di 48 metri, senza alcun tirante che fendesse lo spazio. Alla spinta orizzontale della copertura contribuivano dei contrafforti in piombo, scaltramente mascherati dai padiglioni laterali.

Di fronte all'impossibilità di accogliere tutti i prodotti in unico edificio, si decise di correre ai ripari con la realizzazione lungo il fiume di una galleria temporanea e l'inclusione nel percorso fieristico della Rotonde du Panorama, concepita da Jacques Ignace Hittorff nel 1840. Attraverso un ponte coperto, dalla Rotonda si accedeva direttamente alla Galerie des Machines, un'opera straordinaria realizzata in meno di un anno; il padiglione rettilineo si estendeva da Place de la Concorde all'odierna Place de l'Alma per circa 1200 metri e culminava in una volta vetrata sostenuta da 400 colonne ottagonali in ghisa, che separavano la navata centrale dai corridoi laterali e fungevano da sostegno al piano ammezzato. La visita proseguiva al Palais des Beaux-Arts, costruito in un lotto compreso tra Avenue Montaigne e Rue Marbeuf adiacente alla futura ubicazione del celebre Théâtre des Champs-Élysées. La facciata principale recava due avancorpi sormontati da frontoni curvi e uniti da un vasto emiciclo concavo, in cui si aprivano sette porte monumentali inquadrature in stipiti e arricchite di sculture. Varcato l'ingresso principale, due corpi scala conducevano a una galleria superiore che correva intorno all'edificio su tre lati. Il progetto di Hector-Martin Lefuel fu largamente apprezzato dagli specialisti del settore, soprattutto per la cura riservata all'illuminazione: un pannello di vetro smerigliato garantiva, infatti, una luce misurata e manteneva la temperatura interna a valori costanti. L'architetto aveva anche valutato il rischio di incendio e posizionato un grande serbatoio d'acqua agli angoli del salone delle sculture, a 14 metri di altezza dalla quota di calpestio. Infine, per ovviare ai fastidi dovuti al calore eccessivo, l'edificio fu dotato di un rudimentale impianto di condizionamento d'aria: un lungo canale apportava incessantemente, tramite apposite bocchette aperte nel pavimento, degli sbuffi di aria fresca attinta dai sotterranei.

Lo spirito ordinato e lungimirante che aveva guidato il cantiere di Belle Arti era mancato al concepimento del Palais de l'Industrie, da cui si usciva sopraffatti dal calore, alternativamente





3: Aristide-Michel Perrot, *Exposition universelle. Palais de l'Industrie et ses annexes. Bazars de vente des objets exposés, établissements environnants*, s.d. [ma 1855], litografia a colori, 34,5 x 44 cm. Parigi, Bibliothèque historique de la Ville de Paris (particolare).

abbagliati dalla luce o immersi nell'oscurità, come tratteggiato da Honoré Daumier nelle sue deliziose caricature.

### 3. I nuovi palazzi di Belle Arti

L'annesso sulla banchina fu smontato poco dopo la fine dell'Esposizione, mentre il Palais des Beaux-Arts fu dismesso nel 1859. Non passò molto tempo che il Palais de l'Industrie cominciò a perdere gradualmente il suo scopo originario: dal 1855 in poi, oltre ai concorsi annuali e ai *salon*, vi si concentrò tutta una serie di servizi che ne determinarono il progressivo snaturamento. Quanto ai giardini, essi furono rimaneggiati nel 1858 da Adolphe Alphand, il quale aggiunse delle aiuole irregolari e disseminò qua e là gruppi di alberi eterogenei. Il risultato era una curiosa commistione tra un giardino classico e un sentiero pittoresco e il Palais de l'Industrie, cristallizzato nella sua monumentalità, appariva come un edificio fuori contesto. Tale percezione si rafforzò a fine secolo, in quanto il Palazzo era sempre più avvertito come un ostacolo al legame visivo tra gli Champs-Élysées e l'Esplanade des Invalides. In questo particolare frangente storico, Alfred Picard, commissario generale dell'esposizione del 1900, avrebbe giocato un ruolo cruciale nella trasformazione dell'intera area.

Si narra che il 24 ottobre 1893 alle ore 18 [Chardon 1910, 9] Picard si fosse appena ritirato da una riunione del Consiglio di Stato quando, procedendo verso gli Champs, ebbe come l'impressione di inoltrarsi in una selva oscura: a interpersi tra lui e il sole calante era proprio il Palais de l'Industrie. D'un tratto, a Picard fu chiaro l'obiettivo dell'Esposizione: eliminare la fonte di quell'ombra cupa, ristabilire la prospettiva verso la cupola di Jules Hardouin-Mansart, unendo

le sponde del fiume, e costruire un autentico palazzo di Belle Arti. Su sua proposta, la commissione preparatoria dell'Esposizione decise di annessere gli Champs al villaggio fieristico e di spostare sull'asse degli Invalidi il ponte previsto come prolungamento di Rue de Constantine. La traslazione del ponte, tuttavia, poneva un problema di fondo: un collegamento in asse con l'Esplanade, in virtù della sua prossimità con il Pont des Invalides, sarebbe stato d'intralcio alla navigazione e avrebbe perso ogni interesse per il traffico delle vetture, a meno che il Palais de l'Industrie non fosse stato distrutto a vantaggio di un accesso diretto agli Champs-Élysées.

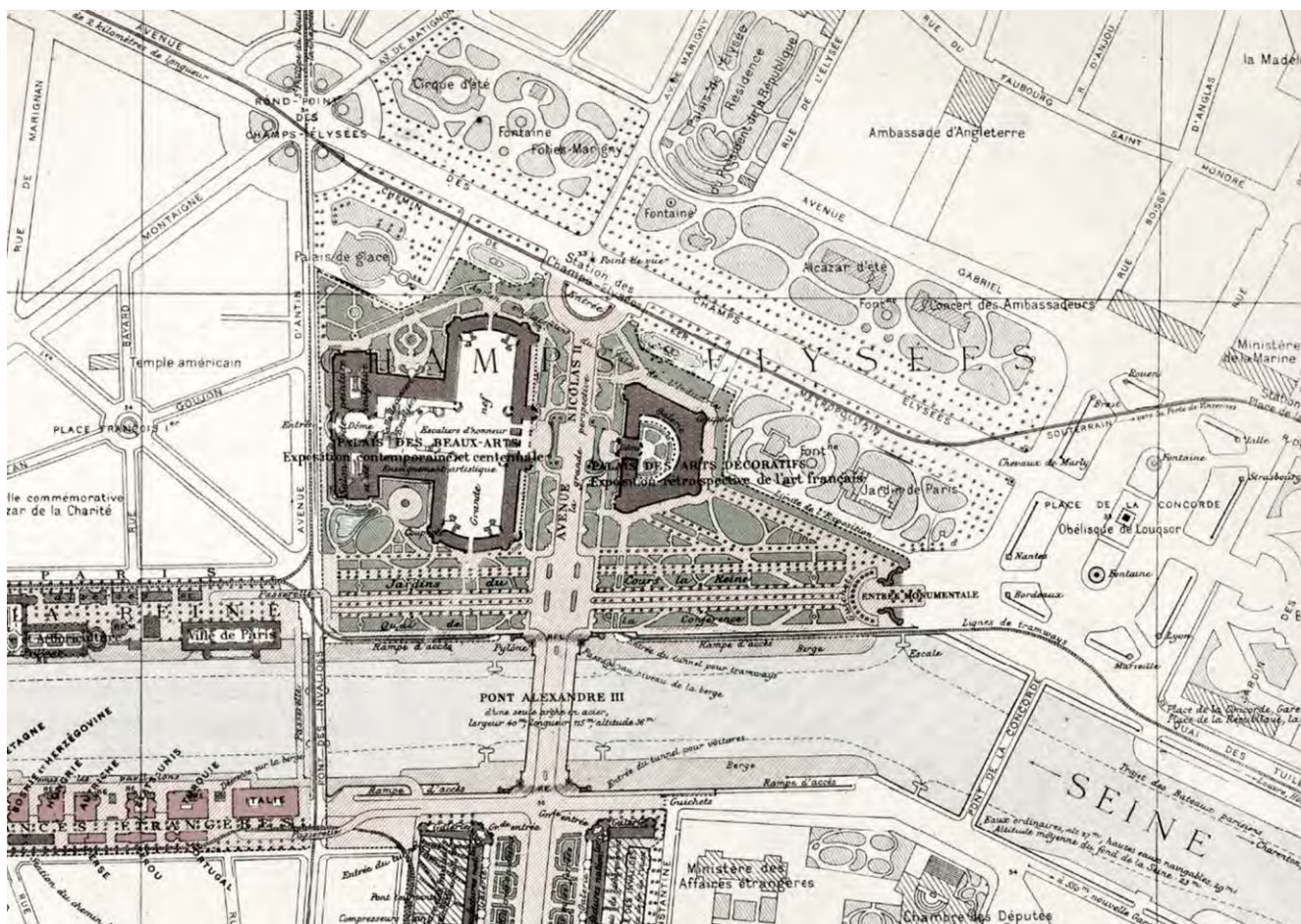
Il 9 agosto 1894, fu bandito un concorso di idee che lasciava ai candidati la libertà di proporre la demolizione degli edifici giudicati più inopportuni. Tra i primi tre classificati *ex aequo*, tuttavia, soltanto Eugène Hénard propose la demolizione del Palais de l'Industrie. In base al suo disegno, il Grand Carré sarebbe stato tagliato da una nuova arteria stradale, in asse con gli Invalidi e fiancheggiata da due edifici: il palazzo a ovest dell'*avenue*, per le sue dimensioni, avrebbe dovuto sostituire idealmente il Palais de l'Industrie, tanto più che, in origine, era il solo destinato a non essere demolito subito dopo l'Esposizione.

Il 10 febbraio 1895 fu istituito l'ente incaricato di lavorare al piano di insieme, a cui, tra gli altri, prese parte proprio Hénard. Per regolarizzare la geometria del terreno su cui sarebbe dovuto sorgere il Grand Palais, egli pensò bene di adattare il Palazzo alla sua ubicazione e non viceversa. A tale scopo, Hénard decise di adottare una pianta ad 'H'; una scelta se non altro inusuale, ma che avrebbe permesso una divisione del complesso in tre corpi. I due spazi compresi tra le ali dell'edificio sarebbero stati sistemati a verde, configurandosi come estensioni della *promenade*. Il principio delle facciate laterali è antesignano dei *boulevard à redans*.

Il 21 maggio 1895, Hénard presentò al pubblico il *masterplan* da poco messo a punto suscitando un burrascoso dibattito. Gli Champs-Élysées, in effetti, erano il luogo prediletto per la passeggiata e l'idea di un nuovo cantiere fu accolta con timore e insofferenza da parte dei parigini, memori anche dei grandi lavori haussmanniani a cui, com'è noto, la città era stata sottoposta nei decenni precedenti. La distruzione del Palais de l'Industrie, tutto sommato, era accolta con fervore, giacché costituiva la promessa di un'apertura del quartiere verso la Senna. Ma di fronte agli esiti fallimentari degli ultimi anni, quasi più nessuno riponeva fiducia negli architetti e negli ingegneri. Le polemiche si moltiplicarono nei mesi a venire finché la bozza del programma non fu approvata dalla Camera dei deputati il 16 marzo 1896.

Il concorso per la costruzione dei due edifici fu aperto con decreto del 21 aprile seguente. Tre erano le sfide principali da affrontare per il progetto del Grand Palais: stabilire la posizione del salone d'onore, ovviare alla mancata ortogonalità tra i corpi dell'edificio e porre rimedio all'assenza di prospettiva dall'ingresso principale. Julien Guadet, Albert Louvet e Henri Deglane optarono per una navata trasversale che si sarebbe sviluppata dall'ingresso fino ad Avenue d'Antin. L'inserimento del transetto avrebbe giustificato, oltretutto, la presenza di una cupola. La maggior parte dei candidati immaginò di sistemare il salone d'onore al centro del corpo intermedio e di circondarlo di gallerie per non interrompere la continuità dell'esposizione di pittura. Il progetto di Albert Thomas adotta proprio quest'ultima soluzione; eppure, a differenza degli altri, la sua pianta si distingue per una maggiore flessibilità. Egli scelse per il corpo intermedio la forma ellittica, in modo da correggere l'assenza di perpendicolarità con i settori principali dell'edificio; le ali est e ovest potevano, inoltre, essere isolate a seconda delle esigenze. Gran parte dei disegni in alzato mostra al pianterreno una successione di aperture molto ampie e un livello superiore completamente cieco. Per attenuare questa discrepanza, alcuni candidati decisero di rifarsi all'esempio del Palazzo Ducale di Venezia, aggiungendo qualche finestra nella fascia superiore delle facciate. Altri, invece, proposero la realizzazione di un colonnato a tutta altezza per conferire unità ai due livelli, ispirandosi al Louvre e agli edifici monumentali di





4: Jules-André-Arthur Hansen, *Plan-guide de l'exposition universelle internationale de 1900*, 1900, 61 x 48 cm. Parigi, Bibliothèque nationale de France (particolare).

Place de la Concorde. Per mettere in risalto l'ingresso principale, fu proposto un grande archivolto, alla stregua dell'accesso nord dell'Hôtel des Invalides, o addirittura un arco di trionfo, come del resto era stato fatto per il Palais de l'Industrie; soltanto una cerchia ristretta decise di ricalcare il modello della Loggia della Signoria a Firenze. Thomas fu uno dei pochi ad aggiungere, alle estremità dell'edificio, due avancorpi ad angolo smussato per mitigare il contrasto che si sarebbe creato dal mancato parallelismo tra il fronte nord e gli Champs.

Per quel che concerne la relazione reciproca tra il Grand e il Petit Palais, Charles Girault fu l'unico a non imporre simmetrie, né in materia di forma né in fatto di stile: fu uno dei pochi a sviluppare, per il Petit Palais, una facciata rettilinea, e il solo a pensare di sistemare al suo interno una sala per la scultura monumentale. L'alto basamento che introduce al museo, il piccolo giardino semicircolare e il grande arco d'ingresso centrale in avancorpo sono sicuramente gli elementi forti del progetto che porta la sua firma.

La Giuria si riunì cinque volte tra il 9 e il 24 luglio 1896. All'apertura della terza sessione, fu reso noto che i progetti selezionati, pur dando prova di grande talento, non erano suscettibili di realizzazione. Si decise, pertanto, che solo i disegni in pianta sarebbero stati esaminati in vista dell'ultimo scrutinio. L'esecuzione del Petit Palais fu accordata senza indugio a Girault. Per il Grand Palais, invece, fu Louvet ad avere la meglio sugli altri contendenti; Lucien Tropey-



LUIGI SAVERIO PAPPALARDO



5: Vista aerea degli Champs-Élysées al giorno d'oggi. © 2018 Google (Data: SIO, NOAA, U.S. Navy, NGA, GEBCO. Image: Landsat / Copernicus).

Bailly si classificò solo al quinto posto. Per quest'ultimo fu un vero e proprio smacco, dal momento che dai suoi elaborati sarebbero state desunte preziose indicazioni per la facciata finale del Grand Palais. I brevissimi termini di esecuzione imposti dall'Esposizione ormai imminente indussero il Comitato a scegliere i quattro architetti che avrebbero dovuto condividere l'immenso cantiere. A Girault fu assegnato il compito di coordinare i lavori. Deglane fu selezionato per realizzare il disegno della facciata est e concepire il salone principale; a Thomas spettò, invece, la progettazione dell'ala ovest, mentre il corpo centrale e lo scalone d'onore furono commissionati a Louvet.

Il razionalismo accademico prescriveva che i muri perimetrali e le pareti interne fossero tra loro perpendicolari. Ma il rettangolo di base del Palais de l'Industrie, sebbene conforme ai principi dell'epoca, si era rivelato poco funzionale; per tale ragione, la pianta libera fu abbandonata in favore di un sistema modulare. All'interno, la scalinata monumentale è sostenuta da 24 colonne avvolte in un ricco decoro dai motivi vegetali tipico dell'*art nouveau*. Con l'uso del ferro, si voleva dimostrare che anche i materiali metallici, oltre alla pietra, potevano contribuire alla buona riuscita di un apparato decorativo. Il risultato non era poi così moderno, ma il tentativo resta comunque sorprendente.

## Conclusioni

Non potendo ridursi a imitare l'Inghilterra innalzando l'ennesimo padiglione effimero, per l'esposizione del 1855 la Francia aveva optato per un palazzo permanente, condizione che

sarebbe risultata indispensabile perché un edificio fosse considerato 'architettonico' nel senso più rigoroso del termine [Baculo Giusti, Gallo, Mangone 1988, 118]. Il Palais de l'Industrie, tuttavia, non fu risparmiato dalle critiche.

Hector Horeau giudicò le chiusure verticali in muratura di pessimo gusto; l'idea di camuffare gli elementi metallici con poderosi pannelli in pietra potrebbe essere stata suggerita da Léon de Laborde, che dopo l'esposizione universale del 1851 aveva promosso gli edifici in muratura associata al ferro ma condannato «gli espedienti degli ingegneri e dei giardinieri», denigrando l'uso del vetro e paragonando il Crystal Palace a un'«enorme gabbia per polli» [de Laborde 1856, 366]. L'edificio, inoltre, aveva privato il Grand Carré di 30 000 m<sup>2</sup> di verde generalmente riservato alle attività all'aria aperta. Octave Mirbeau, a tal proposito, appare molto duro nelle sue dichiarazioni sul tema e paragona il Palazzo a un «bovino che devasta un *parterre* di rose» [Mathieu 2008, 66].

Scenario diverso, invece, quello delineato per il Grand Palais: pur coniugando il metallo e la pietra, e celando parzialmente la struttura metallica, Deglane riuscì a superare in modo efficace quel contrasto tra materiali che aveva concorso al fallimento del Palais de l'Industrie. Se, a fine XIX secolo, aveva fatto parecchio discutere la scelta di rivestire l'edificio con della pregiata pietra da taglio, cingerlo di un portico colonnato e impreziosirlo con *pot-à-feu* e statue imponenti, è altrettanto vero che la soluzione adottata in vista dell'esposizione universale del 1900 si era rivelata determinante per la definizione di un'area rimasta per lungo tempo incompiuta.

Con l'aggiunta dei nuovi edifici, gli Champs avevano instaurato un dialogo armonioso con il passato: l'insieme architettonico, del tutto inedito, metteva in risalto il sito e le preesistenze e, nel contempo, risultava valorizzato dal contesto stesso, superando la disputa tra antico e moderno.

### Bibliografia

BACULO GIUSTI, A., GALLO, S., MANGONE, M. (1988). *Le grandi esposizioni nel mondo, 1851-1900: dall'edificio città alla città di edifici, dal Crystal Palace alla White City*, Napoli, Liguori.

CHARDON, H. (1910). *Souvenirs de 1900*, Paris, Perrin et C<sup>ie</sup>.

DE CHATEAUBRIAND, F.R. (1849-1850). *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Eugène et Victor Penaud Frères.

DE LABORDE, L. (1856). *De l'union des arts et de l'industrie. Tome II*, Paris, Imprimerie nationale.

DE NEUFCHÂTEAU, F. (1798). *Programme pour l'embellissement des Champs-Élysées*, Paris, Imprimerie de la République.

MATHIEU, C. (2008). *Le Palais de l'Industrie et ses annexes*, in *Les Expositions universelles à Paris de 1855 à 1937*, a cura di M. Bacha, Paris, Action Artistique de la Ville de Paris, pp. 64-67.

### Sitografia

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1775\\_Plan\\_de\\_Jaillot.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1775_Plan_de_Jaillot.jpg) (febbraio 2020)

<https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/exposition-de-l-industrie-en-1849-vue-a-vol-d-oiseau-de-l-ensemble-des-1> (marzo 2020)

<https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0000856201> (marzo 2020)

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8442198v> (aprile 2020)



## Colonizer and Colonized: Intangible assets of l'exposition Coloniale Internationale in 1931

PELIN BOLCA

Politecnico di Torino

### Abstract

*In the early 20th century new urbanism theory and practices were developed as a field with specific expertise in Western countries. Among others in France played significant role. In 1910s, the modernist urbanism principals were developed in Societe Française Urbanistes (SFU). These French based urbanism criteria were mainly executed to their colonial cities in North Africa. Finally, l'exposition Coloniale Internationale feted the accomplishment of colonial urban criteria in 1931. This exposition was organized in Paris and attracted the attention of the world. The pavilions represented different colonial worlds were established. Besides, various exotic decorative and fashion programs, entertainment exhibits and native displays were organized. After the exposition, despite the all pavilions were removed, the Museum of the Colonies reached to today as the unique permanent structure of the colonial exposition. The tangible assets of the exposition have been investigated intensively. Accordingly, this paper presents the architectural dynamics of the exhibition. However, the focus is to analyze the intangible assets of the pavilions by checking the changing dynamics of both colonizer and the colonized perspectives.*

### Keywords

Colonialism, modern urbanism, exposition.

### Introduction

According to Jean-Paul Sartre, the actors who seal the colonial territories' fate are divided in two: colonizer and colonized. Moreover, they are bounded to each other by defining the colonial 'situation'. Sartre draw a frame where both actors generate the colonial 'situation' together [Sartre 1965]. Although this frame drawn by mainly political tendencies, social and economic aspects were the inevitable ingredients. Furthermore, architecture and town planning were the main tools that affects the 'situation'.

Being the main instrument of global dissemination of architecture and town planning developments, the universal colonial expositions strongly symbolized a display to represent this 'situation' by targeting the society of mother country. In other words, under colonial 'situation', expositions carried out an important role in order to formulate a mutual interaction between the colonizer and colonized.

As one of the well-known mother countries, France played a significant role in the colonial world. In early 20 th century, the colonial policy of French was shifted from assimilation to association [Betss 2005]. This shift means to shape a more humanist atmosphere to the colonized society and a more conservative approach to local *moeurs*. In other words, the colonizers formulated a new strategy in order to regulate the colonized life in a more modern and humanist perspective than their previous policies. Town planning was perceived as a principal tool to adopt this strategy in every segment of the cities. Meanwhile, modernist urbanism criteria were developed in Paris by the *Societe Française Urbanistes (SFU)*



PELIN BOLCA

members. Under the new association strategy, French colonies in North Africa represented a perfect 'laboratory' to practice their novel theories [Wright 1991]. Indeed, Maréchal Lyautey who was the responsible of the French Protectorate in Morocco mentioned the Moroccan works as *champs d'expérience* [Lyautey 1927].

In 1914, one of the founder members of SFU, Henri Prost moved to Morocco in order to establish 'Special d'Architecture et d'Urbanisme au Maroc'. Under his leadership, several masterplans and urban interventions were implemented in Moroccan cities such as Casablanca, Rabat, and Fez. The main questions of the plans were based on how to integrate the modern city centre to historic cities. As a response to this question, a poly-centred approach was implemented by paying attention to the conservation of *medinas*.

It is well-known that expositions were/are representative areas where the protagonist may meet and exchange knowledge. However, under colonial 'situation', expositions also played an important role in order to formulate a mutual interaction between the colonizer and colonized. A year after to start town planning works, in Casablanca, the *l'exposition franco marocaine* was organized, and the colonizer strategy was introduced as «intervene everywhere, but change nothing» [Wright 1991, 130].

Until the 1930s, the execution of Moroccan plans was mostly completed. In the meantime, under the interwar period atmosphere, the need to present the accomplishment of colonial policy to the society of the mother country occurred. Even though the colonial expositions were organized since the 19th century, the on-going town planning works were never perceived as an ingredient of their program. Accordingly, in 1931, *l'Exposition Coloniale Internationale* in Paris marked a significant point within the history of the colonial exposition. While it was the first colonial exposition organized in Paris, it was also the last on this matter [Leprun 1986].

Yet, Lyautey explained the differences between former ones and 1931 exposition by referring *l'exposition franco marocaine* a 1915 in Casablanca as «the manifestation in Casablanca was an instrument of war, however this one is a work of peace». In addition, he highlighted the way to conquest colonized territories as winning the heart of colonized society instead of urban interventions [Artus 1931]. Therefore, after Lyautey's statement, the results of his previous manifestation as «intervene everywhere, but change nothing» revealed into 'authenticity' terms of 1931 exposition.

## **1. Organizing an exposition to display colonized values at colonizer hometown**

Being a monumental historical city often made Paris a host for universal expositions. However, organizing a colonial exposition in Paris under the association influence created an intensive debate about the selection of the location. On the one hand, Lyautey preferred a very centrally located exposition in Paris. On the other hand, selection a virgin place which was a little far from the Parisian centre perceived suitable [Morton 2000]. Finally, an area covered 110 hectares and located on the east Paris, Bois de Vincennes was selected. The area was one of the large public parks designed by Adolphe Alphand in 19th century at the western and eastern edges of Paris [Alphand 1867].

Another significant effect of this selection was the on-going social and political problems in this slum area of Paris. Indeed, Lyautey himself stated his hope that the exposition would bring social peace to quarter [Cohen 1999].

In order to form the exposition at Bois de Vincennes, Albert Tournaire appointed as the architect of the site plan [Laprade 1958]. As a part of the preparation of the site, a series of urban interventions were also realized. Accordingly, Daumesnil Avenue was enlarged and

some building blocks in the slum area were demolished [Urfer 1931]. Yet, in order to facilitate the transportation of visitors from the city center, the metro line-8 was extended through the site. A day before the celebration of exposition, the new metro station near the site was opened [Geppert 2010].

The exposition was inaugurated in May 6 and remained open six months. In the meantime, an intensive program met with the visitors until November 15 [Ruedel 1931, 2]. Many Beaux-arts architects contributed to the design process of various pavilions. One of the most attractive ones are Angkor-Wat temple and Maroc pavilion. However, apart from the pavilions, a decision was made to construct a permanent colonial museum into the world-famous museum list of Paris. According to historians, the architectural style of the museum should represent the undergone colonial policy [Morton 2000]. The organizers' desire to leave a *monument durable* at the site after the exposition period encouraged them to take this decision. The main function of the museum was not only to exhibit colonial artefacts but also colonial flora and fauna [Hodeir, Pierre 1991]. The experts prepared a proposal to be selected as the museum's architect. Finally, against Leon Jaussely's proposal with orientalist details, Albert Laprade's design with the Art-deco style was selected for the construction. However, although this choice, Jaussely contributed to the design process [Laprade, Jaussely 1931].

The fact that the Museum of the Colonies was a permanent ingredient of the exposition and located at the entrance of the site made it a core point of events. The museum façade welcomed the visitors as the first scene of the exposition display and gave clues about what expects them at the rest of the site. Façade ornaments were designed by Alfred Janniot. As a Beaux-Art educated Art-deco sculptor, he depicted the lifestyle of colonized territories on the bas-reliefs. In other words, he summarized the association policy of colonizers by revealing the colonized habitat as a part of façade motifs [Tranchant 1931].

Another important point that welcomes the visitors was the Statue of *La France apportant la paix et la prospérité aux colonies*. As the sculptor, Leon Derivier's aim was to respond to the organizers' request in order to represent *Plus Grand France* towards her colonies. The bronze statue, later known as Statue of Athena, was inaugurated with the exposition and placed at the entrance of Museum of the Colonies [Viatte and François 2002]. Besides, as the complementary piece of the exposition atmosphere, palm trees were placed [Olivier 1933]. After the closure of the exposition, the statue was removed and replaced at the Daumesnil Avenue. Currently, it still welcomes the visitors of the museum as well as the Vincennes site between the palm trees.

## **2. Representation of colonizer's conservative approach: the *moeurs* of colonized society: «*La Cité des informations, ce soir, sera un autre Versailles*»**

The exposition was reflected in the French printed media as «a miniature travel around the world». Indeed, the main slogan of the organization was «*le tour du monde en un jour*» [Tranchant 1931]. In contrast with the former expositions, but in parallel to the colonial urbanism approach, it was very rare to have the perception of Parisienne buildings and colonial pavilions in the same frame from the visitors' perspective. Therefore, it offers visitors an exotic but also pedagogical journey around the world from Martinique in the west to Indochina in the east.

As mentioned before, under the association policy, the main statement of the protagonists was in line with the conservative approach to the local traditions, beliefs, customs, daily habits, and so on. The exotic aspects of the colonial expositions have always been the most attractive side by the public. However, in contrast with the previous ones, the organizers of the 1931 exposition associated these exotic aspects to the authenticity terms. In other words, *moeurs* of colonized

PELIN BOLCA



1: The indigenous women who presents their products to French women. ([gallica.bnf.fr](http://gallica.bnf.fr) / Bibliothèque nationale de France).

territory should be remain 'untouched'. Indeed, Henri Prost describes one of the main objectives of urbanism works as «to the respect of these local values» [Prost 1932].

The exposition program included a series of daily events. To a brief specification: fashion shows were organized to display local customs and designs. Local foods were placed at the recreated local cafes to provide degustation selections for colonizers. Probably most significant movement of the colonizers is that a group of indigenous people was selected to move to Paris and exhibit their traditional dance and folk rhythms. In other words, the native display was conceived as a vivid solution of authenticity. Figure 1 shows the indigenous women from Senegal presenting their products to Parisienne women [Agence Mondial 1932].

Briefly, the large area of Vincennes was fully organized to bring the colonized characteristics to colonizer life. According to Morton, «the natives were further evidence of the Exposition's authenticity, proof that it was no mere entertainment or exotic fantasy, but an accurate tableau of colonial life» [Morton 2000].

The program of July 8, 1931, could be perceived as a summary of the entire exposition events. Minister of Colonies together with Lyautey organized '*une grandiose soirée*' at the grand hall of *Cité internationale des informations* [Fidel 1931]. In a single night, a wide range program list was offered to the invited audience. The program started with the Orchestra of Exposition Coloniale and continued with *tam-tam* show which is the traditional West African folk music. In order to perform the show, the indigenous dancer group from Ivory Coast 'Les Tam-Tam de Man' participated in with their traditional costumes. After that, the Indian danseuse Nyota-Inyoka took place with her authentic show. The first part of the program was concluded with Theatre Annamite and a show by Latin danseuses. After these shows, the second part of the program waited its visitors at the garden of *cité internationale des informations* with buffet and other shows of African and Cambodian dancers. The final event of the night was produced by combining Martinique rhythms with two jazz orchestras [*soirée du 8-juillet 1931*]. French printed media described this night by associating with the 19th century high society balls in Palace of Versailles: «La Cité des informations, ce soir, sera un autre Versailles!» [L'Intransigeant 1931]. According to another popular newspaper of the period, Le Journal, the President Paul Doumer attended to the evening. In addition, after participating in the shows, he stated his agreement with Lyautey regarding to build a place in the centre of Paris similar to the exposition site [Le Journal 1931]. In other words, the desire to bring the authentic values of colonized society in the core of colonizer city was still an idea.

## Conclusion

In 1931, organizing a colonial exposition in a city like Paris has created an interaction space both for colonizers and for colonized society. Colonizer's desire to present achieved developments in mother country ended with exporting two layers of colonized territory and importing them in Paris. These two layers are: On the one hand, the sought to the re-creation of tangible values in Paris required the building pavilions and reconstructing historical monuments of the colonies. On the other hand, intangible values were represented by providing the mobility of indigenous society from their hometown to Paris such as Senegalese women sellers, and by exhibiting the native traditions, customs, and habits such as *grandiose soirée*.

## Bibliografia

- ALPHAND, A. (1867). *Les promenades de Paris: histoire-description des embellissements--dépenses de création et d'entretien des Bois de Boulogne et de Vincennes, Champs-Élysées-parcs-squares-boulevards-places plantées, étude sur l'art des jardins et arboretum*, Paris, J. Rothschild.
- ARTUS, R. (1931). *Exposition colonial*, in «Le Journal de l'Exposition coloniale», Paris.
- COHEN, E. (1999). *Paris dans l'imaginaire national dans l'entre-deux-guerres*, vol. 49, Paris, Publications de la Sorbonne.
- FIDEL, C. (1931). *Les manifestation de l'exposition colonial internationale*, in «Revue des questions coloniales et maritimes: économie politique, armée, marine, intérêts français à l'étranger, questions extérieures», pp. 64-68.
- GEPPERT, A. (2010). *Fleeting cities: imperial expositions in fin-de-siècle Europe*, Springer.
- HODEIR, C., PIERRE, M. (1991). *L'exposition coloniale: 1931*, vol. 68, Éditions Complexe.
- Intran-Exposition* (1931), in «L'Intransigeant», 9 Juillet 1931, p. 6.
- M. Paul Doumer a passé la journée et la soirée d'hier à l'exposition colonial*, in «Le Journal», 9 Juillet 1931, p. 4.
- LAPRADE, A. (1958). *Notice sur la vie et les travaux de Albert Tournaire*, Firmin-Didot et Cie.
- LAPRADE, A., JAUSSELY, L. (1931). *Musée permanent des Colonies, à Paris*, in «L'architecte», pp. 56-59.

PELIN BOLCA

- LEPRUN, S. (1986). *Le théâtre des colonies: scénographie, acteurs et discours de l'imaginaire dans les expositions, 1855-1937*, L'Hermattan.
- LYAUTEY, H. (1927). *Paroles d'action: Madagascar, Sud-Oranais, Oran, Maroc (1900-1926)*, Paris, Armand Colin.
- MORTON, P. (2000). *Hybrid modernities: architecture and representation at the 1931 Colonial Exposition*, Paris. Mit Press.
- OLIVIER, M. (1933). *Rapport general du l'exposition coloniale internationale de Paris, 1931*, Paris, Imprimerie nationale.
- PROST, H. (1932). *Rapport General*, in *L'urbanisme aux Colonies et dans les Pays Tropicaux*, Delayance.
- RUEDEL, M. (1931). *A l'exposition colonial*, in «Les Annales Coloniales: organe de la "France coloniale moderne"», 17 November 1931.
- SARTRE, J.P. (1957). *Introduction*, in *The colonizer and the colonized*, a cura di A. Memmi, Routledge.
- Exposition coloniale internationale de Paris en 1931. Colonies et pays d'outre-mer (1931)*, in *Exposition coloniale*, Paris, Editions Maurice Pinson.
- TRANCHANT, M. (1931). *Le tour du monde en 1 jour à l'Exposition Coloniale*, Paris, Studio du Palmier Nain.
- URFER, G. (1931). *Premier voyage sur la ligne n°8*, in «L'Intransigeant», 5 mai 1931.
- VIATTE, G., FRANÇOIS, D. (2002). *Le palais des colonies: histoire du Musée des arts d'Afrique et d'Océanie*, Paris, Réunion des musées nationaux.
- WRIGHT, G. (1991). *The politics of design in French colonial urbanism*, Chicago, University of Chicago Press.



## **Parigi nel 1937: l'Exposition internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne tra effimero e permanente**

*Paris in 1937: the Exposition internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne between ephemeral and permanent*

**GEMMA BELLÌ**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*Spesso citata per la contrapposizione tra il padiglione tedesco di Speer e quello sovietico di Iofan, per il provocatorio Pavillon des Temps Nouveaux di Le Corbusier o per il raffinato edificio della Finlandia di Aalto, o ancora nota per la denuncia alle dittature lanciata dal Guernica di Picasso nel padiglione della Spagna di Sert e Lacasa, Paris 1937 è emblematica del complesso dibattito culturale di quel decennio, in cui si confrontano spirito nazionale, tradizioni regionali e tecniche moderne. Ma soprattutto segna un importante momento di riflessione circa il ruolo dei grandi eventi nella trasformazione dell'assetto urbano, inseguendo invano una programmazione di ampio respiro. Tra aspre polemiche l'expo si svolgerà, infatti, alla prevalente insegna dell'effimero, negli stessi luoghi delle manifestazioni precedenti, oramai completamente inglobati nell'espansione metropolitana, lasciando tra le poche tracce permanenti, nel cuore di Parigi, il Palais de Chaillot, il Palais de Tokio e il Musée des Travaux Publics.*

*Usually mentioned in regard to the contrast between Speer's German pavilion and Iofan's Soviet pavilion, to Le Corbusier's provocative Pavillon des Temps Nouveaux, or the Aalto's Finnish building; made famous by the complaint to dictatorships declared by Picasso's Guernica, in Sert and Lacasa's Spanish pavilion, Paris 1937 is emblematic of the complex cultural debate of that Decade, in which National spirit, Regional traditions and Modern techniques compare in a various imaginary. But above all, the Expo marks an important moment of reflection on the role of major events in the transformation of the urban structure, chasing in vain a wide-ranging program. In fact, among bitter controversies, the Expo will take place at the prevailing sign of the ephemeral, in the same places as the previous events, fully incorporated into the metropolitan expansion; and the Expo leaves permanent traces in Paris only with the Palais de Chaillot, Palais de Tokyo and Musée des Travaux Publics.*

### **Keywords**

Paris 1937, architettura effimera, architettura permanente.

*Paris 1937, Ephemeral Architecture, Permanent Architecture.*

### **Introduzione**

Ultima delle grandi esposizioni generali parigine, diversamente dai più famosi precedenti del 1889 e del 1900, *Paris 1937: Exposition internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* è stata a lungo trascurata dalla storiografia architettonica. Infatti, subendo la generalizzata censura perpetrata nei confronti delle vicende architettoniche degli anni Trenta, la manifestazione è stata spesso ignorata o banalmente stigmatizzata come apoteosi del linguaggio retorico dell'architettura di Stato, momento storico in cui venivano esibiti al mondo

GEMMA BELLÌ



1: Vista del sito dell'esposizione dalla collina di Chaillot.

quei principi politici pronti a fare esplodere la più sanguinosa guerra del XX secolo. È stata, così, di volta in volta, ricordata solo per l'ideale contrapposizione tra il padiglione tedesco di Albert Speer e quello sovietico di Boris Iofan, oppure per la denuncia contro tutte le dittature 'urlata' dalla *Guernica* di Pablo Picasso, esposta all'interno dell'edificio della repubblica spagnola progettato da José Luis Sert e Luis Lacasa. Anche letture più recenti, pur riconoscendo la manifestazione come emblematica delle ambiguità del tempo, hanno continuato a riservare una più marcata attenzione al tema dell'ostentazione del nuovo potere da parte dei paesi totalitari [Cimadomo, Lecardane 2014]. Tuttavia, il dibattito che l'evento innesca è ben più articolato, essendo lo specchio di un decennio in cui spirito nazionale, tradizioni regionali e tecniche moderne si confrontano variamente, accompagnando un'accesa riflessione sul ruolo da attribuire alle esposizioni universali in età contemporanea, anche in rapporto alle potenzialità di trasformazione del tessuto urbano.

### 1. Verso Paris 1937

Scandito da infocate polemiche, connesse soprattutto alla scelta del sito e all'esito dei concorsi per i pochi edifici permanenti, l'iter organizzativo di *Paris 1937* è lungo e controverso. La programmazione inizia ancor prima che l'*Exposition coloniale internationale*



2: Affiches pubblicitarie di Paris 1937.

del 1931 sia inaugurata: infatti, il 19 novembre 1929, Julien Durand, presidente della Commissione del commercio e dell'industria alla Camera dei deputati, illustra il disegno di una manifestazione internazionale dedicata alle arti decorative e industriali, da tenersi nel 1935. Ma già quando deposita la sua proposta di legge nel giugno 1930 l'evento è posticipato al 1936.

Occorre però attendere il dicembre dell'anno successivo perché venga Istituito il Comitato di studio dell'Esposizione Internazionale d'Arte Moderna: e di lì a poco i deputati Eugène Fiancette e François Isidore Tournan formulano due ipotesi di esposizioni internazionali: una della civiltà e l'altra della vita operaia e contadina a Parigi. A compendio di tali proposte il 7 ottobre 1932 viene presentato al Bureau International des Expositions (BIE) il progetto di un'Esposizione Generale (Universale) di Seconda Categoria; approvata il 25 dello stesso mese, la manifestazione è suddivisa in tre sezioni: arti decorative e industriali, vita operaia e contadina, cooperazione intellettuale. Da subito i commercianti delle principali strade parigine chiedono al Commissariato generale che l'evento abbia luogo nel cuore della città: una proposta che il Consiglio municipale accetta il 17 marzo, dopo che gli organizzatori hanno intavolato una trattativa con i ministri della Guerra e dell'Educazione nazionale, per ottenere gli edifici della Manutention Militaire al Quai di Tokyo e i terreni del Mobilier National al Quai d'Orsay.

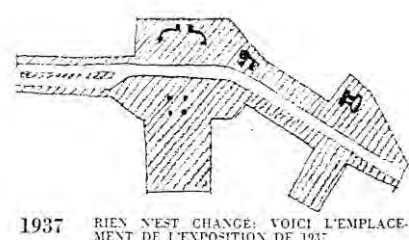
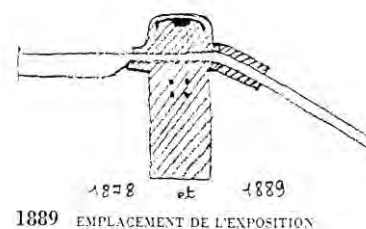
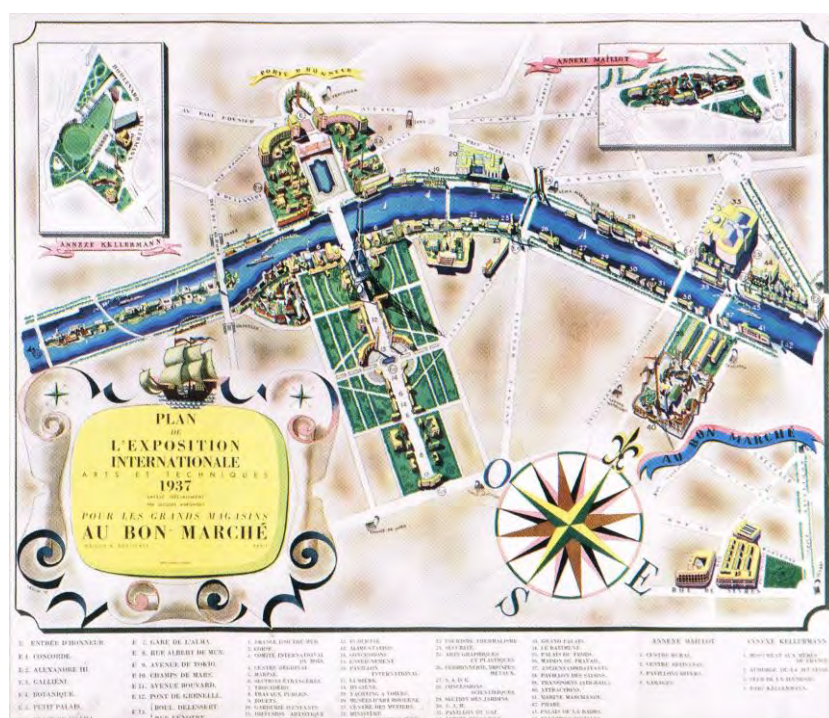
Notevole è il *battage* pubblicitario: si crea una rivista ufficiale dell'expo; si realizza, per la regia di Jean Masson e la produzione di Maison Cinéac, il film *Une Cité pour Demain*, proiettandolo in 1770 sale francesi; «Éclair Journal» manda in onda tre reportage mensili, durante un intero trimestre del 1936; la radio trasmette incessantemente spot pubblicitari e, ovunque, nelle fiere, nei treni e negli aerei campeggiano cartelloni pubblicitari. Finalmente, il 24 maggio 1937 il Presidente della Repubblica Albert Lebrun inaugura l'esposizione.

## 2. Le scelte per l'esposizione

Il sito prescelto è grossomodo lo stesso del 1889 e del 1900: cento ettari, distribuiti per tre chilometri e mezzo a destra e a sinistra della Senna e per un chilometro e settecento metri lungo il suo asse trasversale, dal Trocadéro sino all'Ésplanade des Invalides, estesi poi lungo



GEMMA BELLÌ



3: Paris 1937 in una planimetria del Magasin Le Bon Marché; Siti delle esposizioni universali parigine a confronto su «L'Architecture d'Aujourd'hui», n. 5-6, 1937.

il fiume dal viadotto di Passy al ponte dell'Alma, sui terreni resi disponibili con il trasferimento del Mobilier National, con la demolizione della stazione Champ-de-Mars e con la definitiva copertura del tracciato dei binari della linea per Versailles sulla riva sinistra. Alle nazioni straniere è destinato il posto d'onore, all'incrocio tra i due assi. Sono, inoltre, previsti tre annessi: Porte Maillot, destinato ad accogliere il Centro Rurale e i padiglioni des Temps Nouveaux e de l'Art des Fêtes; Porte Saint-Cloud, consacrato agli sport; e infine l'annesso Kellermann, formante un parco di tre ettari e mezzo, con un albergo della Gioventù, un club-biblioteca e altre *œuvres de jeunesse*.

Eppure, ancora prima che *Paris 1925* chiudesse i battenti, architetti come Maurice Barret si erano interrogati se non fosse giunta la «fine delle Esposizioni di tipo tradizionale» [Barret 1937, 114] e scrittori come Gabriel Mourey o Jean Giraudoux si erano scagliati contro l'identica riproposizione del sito e dei programmi precedenti – cui solo la *kermesse* coloniale del 1931 al Bois de Vincennes sfuggirà – sostenendo che alle esposizioni del nuovo secolo e del futuro sarebbe servito un progetto innovativo, che non congestionasse il centro della città per tutta la durata dell'evento e non sprecasse fondi altrimenti destinabili a soddisfare bisogni reali. Analogamente, urbanisti come Alfred Agache avevano sottolineato che «il grosso errore commesso [...] [era] di installare, in pieno centro di Parigi, una manifestazione di questa importanza che, invece di servire all'abbellimento e alla sistemazione futura della [...] Capitale, [non avrebbe lasciato altro] che cenere e polvere» [Cinquantenaire 1987, 46]. E alcuni vani tentativi, in tale direzione, erano stati messi in atto... Infatti, il ministro dell'Éducation nationale et des Beaux-Arts, Anatole de Monzie, aveva istituito un consiglio ristretto per elaborare un piano per la nuova esposizione, incaricando Auguste Perret. Questi, intendendo cogliere l'occasione per completare il disegno di una parte di città rimasta incompiuta con i *Grands Travaux*, interpreta il centro della capitale come una parte del 'Plus



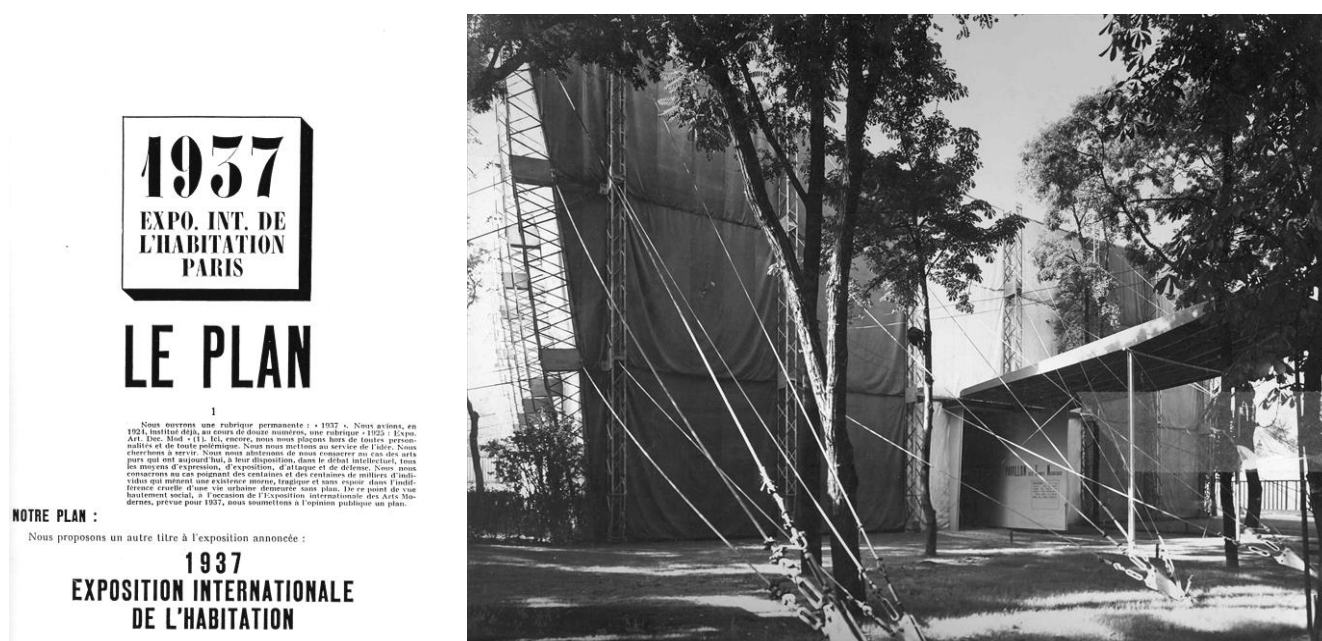
4: Auguste Perret, Progetto per il nuovo Palais de Chaillot, 1933: veduta prospettica.

Grand Paris', concependo arterie a traffico scorrevole, sostituendo gli isolati insalubri con giardini e aree di parcheggio, e immaginando monumenti immersi nel verde. Il suo programma è reso noto nell'autunno del 1933: l'area della collina di Chaillot e dello Champ de Mars, già individuate nel sito espositivo, sono inserite in un più ampio programma di definizione della viabilità del centro. Dalla collina, tre strade corrono verso Place d'Italie, mentre, da Place du Trocadéro, un asse rettilineo sfocia in corrispondenza di Porte Dauphine, dove converge pure l'avenue Foch. Ne risulta così un tronco simmetrico e congiunto mediante l'avenue Foch a quello realizzato da Haussmann sulla Rive Droite, concepito per offrire una soluzione ai problemi di attraversamento della capitale. Sulla sommità della collina di Chaillot, poi, Perret immagina un enorme complesso edilizio, severo ed elegante, che avrebbe dovuto riunire alcuni dei più importanti musei della città, ospitare un teatro da diecimila posti, diventando così il maggiore polo culturale cittadino.

Ma anche Le Corbusier sottopone al comitato organizzatore, a partire dal 1932, ben sette progetti, con l'obiettivo di perseguire soprattutto un intento sociale. Presenta, così, il piano *Exposition internationale de l'habitation Paris 1937*, con il quale suggerisce di consacrare la manifestazione al tema dell'alloggio, concependo un grande cantiere modello al Bois de Vincennes, il quale, organizzato secondo i principi della Ville radieuse, sarebbe divenuto al termine della manifestazione parte di un più grande quartiere residenziale, dotato di servizi comuni e servito da una moderna rete di collegamenti. Non avendo ottenuto il consenso delle amministrazioni, circa due anni dopo, progetta un annesso in un'area a sud-est di



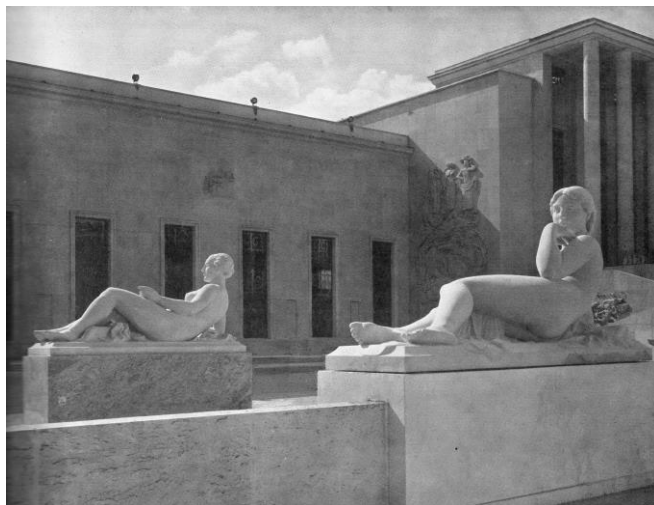
GEMMA BELLÌ



5: Le Corbusier, 1937 Exposition internationale de l'habitation e Pavillon des Temps Nouveaux.

Parigi, tra Bastion Kellermann e Porte d'Italie: una gigantesca unità di abitazione, alta quindici piani, capace di ospitare oltre quattromila abitanti, con cui fornire dimostrazione delle più moderne tecniche di realizzazione dell'alloggio. Tuttavia, la possibilità del Consiglio municipale parigino di richiedere la demolizione dell'edificio al termine dell'expo fa cadere il presupposto fondamentale del programma, il cui finanziamento avrebbe dovuto essere garantito proprio dalla successiva fruizione. Le Corbusier tuona contro l'insuccesso, stigmatizzando l'episodio come la «più magistrale mistificazione che le forze accademiche avessero potuto organizzare contro lo stesso governo». A questo punto propone la realizzazione di un grattacielo cartesiano con pianta a Y al Bastion Kellermann, ma pure questa proposta resta inascoltata. Il quarto progetto elaborato, e rifiutato, consiste in un edificio per appartamenti all'Esplanade des Invalides. A questo punto, Le Corbusier sottopone agli organizzatori il cosiddetto progetto C. È il 1936 e la sua idea è divenuta quella di realizzare un Musée autonome d'Art Moderne, a crescita illimitata, nelle forme di una spirale quadrata di vetro. Al termine dell'esposizione l'edificio avrebbe dovuto essere smontato e rimontato al boulevard Bourneville, presso Porte d'Italie. Ma nell'ottobre dello stesso anno anche questa idea è bocciata. Nel frattempo, nel novembre 1934, l'architetto franco-svizzero aveva anche partecipato, senza fortuna, al contestato concorso per i Musei di Arte Moderna della città di Parigi, complesso destinato a ospitare le collezioni allora allestite al Luxembourg e al Petit Palais.

La settima proposta, l'unica a essere accettata, è il *Pavillon des Temps Nouveaux*: una struttura effimera in cui poter realizzare una netta separazione tra contenente e contenuto. Una tenda pensata per essere smontata e trasportata a scopo didattico-dimostrativo in varie città francesi al termine dell'esposizione. Nel suo spazio interno, allestito all'insegna del motto «Des canons, des munitions? Merci! Des logis...», vengono esposti 1.600 metri quadrati di documenti che illustrano tutti i progetti rifiutati e danno vita a un edificio didattico sull'urbanistica moderna per l'educazione delle masse.



6: Il Palais de Chaillot (a sinistra) e la corte-giardino del Palais de Tokyo (a destra).

### 3. Dall'effimero al permanente

A una moltitudine di architetture effimere, talune anche di grande interesse, come il padiglione della Finlandia di Aalto, quello della Spagna di Sert e Lacasa, o gli edifici dell'U.A.M di Georges Henri Pingusson, Frantz-Philippe Jourdain e André Louis, o ancora della Navigazione italiana di Ernesto Nathan Rogers e Giulio Zappa, fanno riscontro solo poche opere permanenti. In alcuni casi, si tratta di edifici ereditati dalle precedenti expo come il Grand Palais, annesso in virtù di una posizione fortemente centrale e di un'ampia superficie coperta, e che ben si prestava ad ospitare sezioni aggiuntive, ma che fu adattato alle nuove esigenze con non poche difficoltà. In altri, si tratta di opere di miglioramento e riassetto di brani della città esistente, come l'ampiamiento a 34 metri del Pont de Léna, con la costruzione del passaggio sotterraneo antistante e la sistemazione a viale alberato di due chilometri di passeggiate lungo la sponda un tempo solcata dalla linea ferroviaria. In sole tre occasioni – il *Palais de Chaillot*, il *Palais de Tokyo* e il *Musée des Travaux Publics* – si tratta di complessi realizzati *ex novo*.

La vicenda del Palais de Chaillot è contestatissima. Il preesistente edificio, progettato da Gabriel Davioud e Jules Bourdais per l'Esposizione del 1878, in memoria della presa del forte del Trocadéro in Andalusia nel 1823, è infatti oggetto di un concorso per la sostituzione. Con la sua imponente mole, che ostruiva uno dei più bei panorami parigini, era sempre stato bersaglio di critiche unanimi. Incaricato, come detto, del piano dell'esposizione nel 1933, anche Auguste Perret aveva elaborato un grandioso progetto per il nuovo Palais, che, con un ampio vuoto centrale, articolato in un porticato con colonne alte ventitré metri, sormontate da un attico, e terrazze digradanti verso la Senna, apriva la prospettiva verso la città.

Ma con la caduta del governo Daladier il programma era stato accantonato e l'amministrazione comunale aveva deciso di conservare il Trocadéro, ristrutturandone semplicemente gli interni e mascherandone la facciata per tutta la durata dell'esposizione. Così nell'ottobre bandisce 1934 tre concorsi, uno per il *camouflage* dei prospetti, un secondo per la trasformazione degli interni e un terzo per l'edificazione di una torre di segnalazione nella piazza omonima, cui partecipano trecento concorrenti. L'ipotesi di mascherare la facciata suscita però l'indignazione dell'opinione pubblica, contraria a investire oltre venti milioni di franchi per la realizzazione di una quinta effimera, che al termine della manifestazione avrebbe restituito l'edificio nella sua perenne bruttezza [Vago 1935]. Qualche

GEMMA BELLÌ



7: Auguste Perret, *Musée des Travaux Publics*.

meze dopo è però annunciato un ulteriore cambiamento di rotta: il Trocadéro sarà demolito. Al nuovo concorso partecipano circa centotrenta concorrenti, tra cui Le Corbusier e Robert Mallet Stevens: con grande clamore il progetto premiato è quello di Jacques Carlu (nominato architetto-capo del Trocadéro), Louis-Hippolyte Boileau e Leon Azéma. Un edificio paradossalmente memore, tanto del precedente disegno di Perret, quanto di quello di Charles Siclis, presentato con intento polemico al concorso del *camouflage*, come espressione del disappunto contro un problema ritenuto mal impostato. A questo punto, pittori, scultori, critici d'arte, parlamentari e illustri personalità chiedono la realizzazione di una costruzione effimera ma dignitosa, sostenendo che un edificio visibile da tutta la città non potesse essere eretto in maniera arbitraria e contro l'opinione pubblica. Ma oramai la vicenda è all'epilogo: il Trocadéro sarà demolito e sostituito dal nuovo Palais de Chaillot. Al posto della vecchia cupola sorgerà il piazzale dei Droits-de-l'Homme, rivolto verso la Tour Eiffel e gli Champs-de-Mars, con la sua la terrazza fiancheggiata da vasche d'acqua e statue di bronzo, serrata tra due ali curvilinee che, riutilizzando l'ossatura del vecchio palazzo, discendono verso la Senna.

Anche per la realizzazione dell'edificio dei Musei di Arte Moderna della città di Parigi, destinato a ospitare le collezioni allora installate al Luxembourg e nel Petit Palais, è bandito un discusso concorso. Il sito designato è quello reso disponibile dalla demolizione degli edifici dei vecchi magazzini della Manutention Militaire, tra le piazze de l'Alma e de l'Éna. Tra i centoventotto concorrenti, fra i quali Tony Garnier, Le Corbusier e Robert Mallet-

Stevens, il concorso premia il progetto di Jean Aubert, Jean-Claude Dondel, Paul Viard et Marcel Dastugue, che prevede un monumentale edificio con ossatura in cemento armato, celata da un rivestimento in pietra, con due ali simmetriche collegate da un portico d'onore aperto su una serie di terrazze digradanti verso la Senna. Pure stavolta l'esito è aspramente disapprovato: Georges-Henri Pingusson tuona che «si trattava di costruire un grande museo d'arte moderna, tenendo conto di tutte le conquiste scientifiche e facendo tesoro delle esperienze di tutte le sale esistenti [...]». Si trattava, non di studiare un caso isolato, ma di definire il piano tipo di un Museo Moderno» [Pingusson cit. in Guilbert, Debat-Ponsan, Laprade, Pingusson, Mallet-Stevens 1934-1935, 20]; e Le Corbusier incalza dicendo di essere «sempre stato convinto che un'architettura fosse un pieno, come un uovo è un pieno, come sono pieni tutti gli oggetti viventi. Si è invece, ridotto, in questo caso l'oggetto architettonico a un vuoto: a un solco. Non sono stati premiati due musei, ma una strada, una povera piccola strada di cento metri di lunghezza: un solco» [Le Corbusier cit. in Guilbert, Debat-Ponsan, Laprade, Pingusson, Mallet-Stevens 1934-1935, 23]. Ma, oltre all'esito formale, sono stigmatizzati l'anonimato della giuria, la mancata conoscenza dei criteri di valutazione dei progetti e l'aver proceduto a giudicare gli elaborati in assenza dei rispettivi autori.

Il terzo complesso permanente che la città di Parigi eredita dall'esposizione del 1937 è il Musée de Travaux Publics, oggi Palais de Léna e sede del Conseil Economique Social et environnemental (CESE). Destinato ad accogliere i plastici relativi ai lavori del genio civile condotti sotto l'autorità dello Stato, il progetto del museo è affidato nel 1936 ad Auguste Perret, ed è ancora in corso di costruzione quando l'expo viene inaugurata. Il fabbricato si articola su tre livelli, adeguandosi al lotto con una pianta triangolare nel cui vertice è posto l'ambiente rotondo dell'auditorium. L'intera struttura si configura come un sistema di due ordini totalmente indipendenti: il primo, costituito dai sostegni perimetrali giganti (le colonne lungo i viali e i pilastri sulla corte) su cui poggia la copertura, costituisce una sorta di baldacchino che protegge l'altro sistema, portante i vari piani dell'edificio; una finestra orizzontale continua, sviluppata sotto la linea perimetrale di copertura segna il distacco della copertura dalle pareti, e accentua tale indipendenza; e il raccordo tra la colonna rastremata verso il basso e la trave rielabora una soluzione già impiegata nel teatro degli Champs-Élysées, capace di sintetizzare tanto problematiche costruttive, quanto simboliche. L'edificio può, pertanto, essere considerato il capolavoro della maturità di Perret: una sorta di testamento architettonico, in cui è riassunto il tema dell'*abri souverain*, riparo dei mutevoli spazi per le necessità della vita dell'uomo, ricorrente in tutta la sua opera [Gargiani 1995].

## Conclusioni

Il 27 novembre 1937 l'*Exposition internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* chiuderà i battenti. Vi avranno partecipato quarantaquattro nazioni straniere, oltre alle colonie e ai protettorati francesi, per un totale di circa 60.000 espositori, con un considerevole successo di pubblico. Ciononostante, *Paris 1937* è apparsa ai visitatori estremamente disordinata: forse perché avrebbe dovuto essere consacrata alle arti e alle tecniche nella vita moderna, ma il significato da attribuire ai due termini non era chiaro; forse per la coesistenza di innumerevoli e differenti immaginari, anche contraddittori; forse per il suo volto essenzialmente consacrato all'effimero, in un momento in cui il mondo, alle prese con la grande crisi internazionale, era invece alla ricerca di certezze permanenti.

GEMMA BELLÌ

### **Bibliografia**

- BARRET, M. (1937). *Les Expositions de Paris*, in «L'Architecture d'Aujourd'hui», nn. 5-6, pp. 103-114.
- CIMADOMO, G., LECARDANE, R. (2014). *Il potere dell'architettura. L'ideologia di regime all'Esposizione Internazionale di Parigi 1937*, in «Diacronie. Studi di Storia Contemporanea», n. 18, pp. 1-20.
- Cinquantenaire de l'Exposition internationale des Arts et Techniques dans la Vie moderne* (1987). A cura di B. Lemoine, Paris, Institut français d'architecture-Paris Musées.
- GARGIANI, R. (1995). *Il classicismo modernista nell'architettura del Musée des Travaux Publics di Auguste Perret, Classicismo-classicismi. Architettura Europa/America 1920-1940*, a cura di G. Ciucci, Milano/Vicenza, Electa/C.I.S.A. Andrea Palladio, pp. 56-67.
- GUILBERT, J., DEBAT-PONSAN, J., LAPRADE, A., PINGUSSON, G.-H., MALLET-STEVENSON, R. (1934-35). *En vue de l'Exposition de 1937. Le concours des musées d'art moderne*, in «L'Architecture d'Aujourd'hui», n. 10, pp. 12-24.
- PERRET, A. (1935). *Sur la colline de Chaillot*, in «L'Illustration», n. 4827, p. 17.
- VAGO, P. (1934). *Exposition de 1937, Plan de grands travaux*, in «L'Architecture d'Aujourd'hui», n. 4, p. 4.

### **Fonti archivistiche**

Centre d'archives d'architecture du XX<sup>e</sup> - Cité de l'architecture et du patrimoine: Fonds d'Archives «Exposition internationale des Arts et Techniques de Paris».



## ***Biennali e Triennali di architettura in Europa: itinerari contemporanei in oscillazione fra la scala globale e locale***

*Architecture Biennials and Triennials in Europe: contemporary itineraries in oscillation between the local and the global*

**CATERINA DI FELICE**

Politecnico di Torino

### **Abstract**

*Le esposizioni Biennali e Triennali di architettura diventano sempre più un fenomeno internazionale e un rilevante punto di interesse nelle agende urbane di città competitive appartenenti a un mondo globale e interconnesso. La ricerca, discriminando tra alcuni casi studio più recenti, vuole indagare su come tali manifestazioni, proponendo temi inediti sulla scala globale, ma agendo anche direttamente sul patrimonio architettonico locale, possano contribuire in modo significativo alla trasformazione materiale e immateriale di luoghi e società.*

*Architecture Biennials and Triennials are recently becoming a phenomenon and a significant interest point in the urban agendas of competitive cities belonging to a global and interconnected world. Through the analysis of three recent case studies, the research intends to retrace how such events, introducing original questions on an increasingly global scale, and redefining the local architectural heritage, can address the material and intangible transformation of places and social issues.*

### **Keywords**

Biennali, esposizioni, evento.

*Biennials, exhibitions, event.*

### **Introduzione**

Il format di esposizioni Biennali e Triennali è diventato negli ultimi anni un fenomeno esponenziale, in particolare in campo architettonico. Per alcuni la parola biennale è «nulla più che sinonimo del sintomo eccessivo di un evento culturale spettacolarizzante, una tipologia occidentale la cui proliferazione si è infiltrata nelle parti più lontane del mondo [...]». Per altri, la biennale è un sito critico di sperimentazione nel fare mostre, che offre ad artisti, curatori e spettatori un'alternativa vitale ai musei e ad altre istituzioni simili le cui inerzie istituzionali non permettono di rispondere con immediatezza e flessibilità agli sviluppi della pratica artistica contemporanea» [*The Biennial Reader* 2010, 13]. Il dibattito attorno a tale fenomeno ne dimostra l'eco e la portata politica, economica, sociale e culturale, raggiungendo i riflettori di un pubblico internazionale e mostrandosi come una vera e propria piattaforma culturale globale. Inoltre, le Biennali e Triennali di architettura si comportano come veri e propri agenti disciplinari nel campo architettonico. Farne un bilancio critico ci aiuta a riflettere non solo sugli eventuali aspetti positivi e negativi della crescente 'eventificazione' della produzione architettonica, ma soprattutto porta a confrontarci con alcune questioni strutturali che la disciplina si trova ad affrontare e per le quali le Biennali e le Triennali e il discorso ad esse collegato servono come strumenti di indagine. [Sazcka 2018]

CATERINA DI FELICE

## 1. Tra passato, presente e futuro: l'emergere delle Biennali e Triennali di architettura

Il ricorso all'esposizione per comunicare e trasmettere l'architettura a un pubblico emerge già alla fine del XVIII secolo, quando inizia a porsi come mezzo per stimolare o indirizzare l'opinione pubblica su questioni che riguardano il gusto, le forme urbane e le politiche, a partire da alcune delle primissime mostre di progetti presentati a concorsi di architettura, coinvolgendo i cittadini nelle scelte urbanistiche e architettoniche di rinnovo della città. Inoltre, esse hanno scandito i momenti principali della storia dell'architettura del Novecento, rivelandosi come veri e propri manifesti di stili e movimenti architettonici: la mostra del Bauhaus a Weimar del 1923 o la mostra *The International Style: Architecture since 1922* del MoMa di New York del 1932, sono alcuni esempi di eventi che hanno segnato in modo indelebile la storia e evoluzione della disciplina [Bergdoll 2010]. Tuttavia, l'attuale popolarità delle culture biennali pone sempre di più davanti all'interrogativo sul perché della esponenziale frequenza e interesse verso tali manifestazioni su scala mondiale e soprattutto, sul ruolo che le esposizioni d'architettura svolgono nell'odierna 'economia delle esperienze'. Il loro potere mediatico segue la direzione delle manifestazioni biennali degli anni '80 e '90, in cui l'architettura, come tutte le altre attività umane, è stata sempre più costretta ad arrendersi a un processo di 'medializzazione' crescente. L'inusitato potere mediatico e di mediazione è in realtà insito nello stesso concetto di esporre l'architettura: un atto che non si riduce semplicemente a una modalità prestabilita di comunicazione e trasmissione di un progetto architettonico, ma a un progetto di architettura esso stesso, in cui l'architettura è concepita, seguendo il pensiero di Eve Blau, non primariamente come oggetto costruito ma come una modalità di guardare il modo di vivere nel mondo. Esse trasformano quello che presentano secondo il concetto di Marshall McLuhan «the medium is the message» [McLuhan 1964] rivelandosi spazio critico e di sperimentazione spaziale al contempo, una pratica forse più legata a un processo che agli oggetti in sé, riconoscendo l'architettura come campo culturale di cui l'edificio è solo una parte. Berry Bergdoll, in particolare, docente di storia dell'arte della Columbia University, esamina nei suoi più recenti studi la popolarità e l'ubiquità delle mostre di architettura a partire dagli anni 2000. Egli, guardando attraverso le lenti del suo lavoro come curatore del MoMa di New York, vede il potenziale di tali esposizioni in quanto non si presentano semplicemente come specchi passivi delle tendenze attuali, ma si rivelano strumenti per sostenere e proporre attivamente un presente alternativo o un futuro possibile, sperimentando situazioni inedite che di solito le dinamiche di mercato non consentono in altri contesti, così come la possibilità di rivolgersi alle autorità pubbliche nel proporre un cambiamento [Bergdoll 2010]. Il 20 luglio 1980 apre al pubblico la 1ª Mostra Internazionale d'Architettura ufficiale, diretta da Paolo Portoghesi, e dagli anni ottanta il modello Biennale e Triennale viene adottato in altri centri culturali a livello internazionale. Il 2016 appare come un anno emblematico per analizzare il fenomeno, in quanto si svolgono in contemporanea all'esposizione veneziana la Biennale di Istanbul, le Triennali di Oslo e Lisbona, la Biennale di Rotterdam, solo per citare le principali a livello europeo. La Triennale di architettura di Oslo del 2016 *After Belonging*, il cui tema evoca 'la crisi di appartenenza', concentrandosi sulla questione di come il rapporto di permanenza spaziale e identitaria sia mutato con i modelli di circolazione globale di persone, informazioni e merci, si pone l'obiettivo di divenire una piattaforma pubblica globale, non concentrandosi in un luogo specifico ma estendendo i suoi confini geografici ed istituzionali ad altri luoghi della città, come la *Oslo Opera House*, la *Oslo school of Architecture and Design*, e ad altre dieci città nel mondo, scelte perché esemplari per la tematica dell'evento, ossia contesti dove la nozione tradizionale di legame con il luogo era stata stravolta ed esacerbata e in cui la disciplina architettonica ha giocato un ruolo chiave in tali processi. Con il suo programma esteso la

Triennale ha compreso un totale di 150 eventi che si sono svolti in 41 sedi in tutta Oslo, oltre a diversi siti in tutto il mondo, oscillando tra scala locale e globale. La realizzazione del progetto della *New World Embassy: Rojava* (fig. 1 e 2), invece, un'ambasciata apolide che rappresenta, attraverso mezzi culturali, gli ideali di democrazia 'apolide' sviluppati dalle comunità curde della regione autonoma del Rojava, nel nord della Siria, ha innescato un dibattito politico di ampio respiro, che dalla scala effimera del padiglione ha raggiunto un'eco di portata globale. Per soli due giorni l'Ambasciata, fondendo le tante bandiere colorate del Rojava in un murale di simbolismo, ha fornito l'arena perfetta per i discorsi della comunità internazionale. Il padiglione, inserito nella City Hall di Oslo, attraverso la sua struttura temporanea di forma ovale, ha modellato uno spazio ideale per il dibattito e confronto fra diplomatici, artisti, studiosi e rappresentanti, riuniti sotto un planetario ideologico per discutere di cultura, del radicamento con il luogo, della definizione di comunità politiche e sociali al giorno d'oggi e del ruolo dell'architettura come luogo di incontro. La cupola si ergeva come una commemorazione tranquilla, coperta di simbolismo e un simbolo essa stessa. Incontro e fusione fra etica ed estetica. Arte e architettura assunti per creare modelli alternativi di rappresentazione politica, ma anche per mettere in discussione il concetto stesso di ciò che un'ambasciata comporta: a differenza di un'ambasciata Nazionale, quella del 'Nuovo Mondo' mirava a costruire ponti e solidarietà tra i popoli oppressi in tutto il mondo, progettando un unico luogo dove questi popoli avessero l'opportunità di riunirsi, scegliendo forse di costruire l'architettura piuttosto che esibirla. La dura critica agli Stati Nazionali, di come essi prendano, erodano e assimilino le diversità della società attraverso la creazione di una lingua, una cultura e una nazione singolari, è avvenuta paradossalmente all'interno di una manifestazione, quella della Biennale, fondamentale nella storia del Moderno per la difesa e promozione degli Stati Nazionali attraverso i Padiglioni, in particolare all'interno del modello della Biennale di Venezia. L'ambasciata ha avuto un forte impatto sulla stampa internazionale, trasformando l'installazione da fatto artistico a politico e al contempo oscurando il resto dell'offerta dell'esposizione Triennale. Il pubblico della *New World Embassy* si è rivelato differente da quello del resto dell'esposizione e esterno alla disciplina architettonica. Gli stessi curatori sottolineano come fosse importante per loro operare al di fuori dello spazio del settore e della galleria espositiva e anche dalle aspettative canoniche di come una Biennale/Triennale possa indirizzare la disciplina. L'idea di spazio espositivo concepita da Bergdoll, ossia un luogo per proporre attivamente cambiamento, viene in questo caso perseguito dai curatori come una forma di 'resistenza': lo spazio espositivo diventa infatti luogo di resistenza a certi processi di potere che definiscono i modi in cui l'architettura viene proposta e discussa. Uno spazio che diventa attivo in ogni accezione possibile del termine e che si può considerare come una piattaforma con specifiche qualità architettoniche.

Anche Beatriz Colomina e Marc Wigley, curatori della Biennale del Design di Istanbul dello stesso anno *Are we human?* raccontano come ogni decisione presa per la mostra si fosse basata sulla ricerca di proporre una 'forma di resistenza'. Una resistenza in tal caso a quella che loro definiscono una 'sincronizzazione' delle biennali di architettura degli ultimi anni: sincronizzazione non solo temporale ma che riguarda anche il ricorrere di contenuti, il ripresentarsi degli stessi curatori ed espositori ad ogni evento all'interno del sistema delle Biennali [Sazcka 2018, 89].

La ricerca di mettere in discussione il ruolo stesso di tutte le biennali nonché la loro proliferazione si palesa nella scelta di un argomento di ampio respiro, che mette l'esposizione in netto contrasto con le ricerche molto specifiche, così come quegli eventi con temi ambigui che accomunano le altre biennali.



CATERINA DI FELICE



1: New World Embassy: Rojava\_Oslo Architecture Triennale; autore: Istvan Virag; fonte: Flickr.

Il tema dell'impatto inesorabile degli esseri umani sul mondo nel suo complesso ha toccato il pubblico della mostra, di cui i curatori erano consapevoli che, soprattutto per l'estremizzarsi dell'attuale situazione politica in Turchia, sarebbe stato costituito principalmente dalla popolazione locale, a differenza della Triennale di Oslo, che invece si poneva lo scopo di attirare visitatori da tutto il mondo. La mostra, oltre ad occupare l'edificio dismesso della *Galata Greek School*, riattivato per l'occasione, si è estesa all'interno delle tre gallerie del museo archeologico della città per mostrare il pezzo chiave dell'allestimento. La Triennale di Lisbona mette ancora più in evidenza come la traiettoria delle Biennali e Triennali si delinei assai concretamente nel crescente impatto fisico sulla città. Da sempre infatti tali manifestazioni, inizialmente concepite come mostre d'arte e solo più recentemente di architettura, hanno contribuito in modo significativo alla trasformazione dei luoghi in cui si collocano. Il proliferare di tali eventi diventa quindi occasione per riappropriarsi di siti inutilizzati di pregio architettonico nei contesti urbani, permettendoci di assistere a una vera e propria trasformazione della città: «Non si tratta solo di offrire quindi una mera esposizione di oggetti d'arte diversificati, ma anche esperienze di una situazione urbana espansa» [Jones 2010]. La sede della Triennale ha origine da un intervento di riuso culturale di un edificio storico, il palazzo *Sinel de Cordes*, del diciottesimo secolo situato nel centro storico della città. (fig.3) L'istituzione rappresenta luogo di dibattito e confronto sulla disciplina architettonica anche al di fuori del periodo della manifestazione, e nel 2016 in particolare ha coinvolto all'interno della manifestazione altre istituzioni fondamentali della città, come il *Centro Cultural De Belem*, *Garagem Sul*, *The EDP Foundation*, *The Museum For Art And Architecture*, *And Technology (MAAT)*, creando un vero e proprio network fra istituzioni e confermando l'idea di una forma espositiva della Biennale sempre più diffusa a scala urbana. Più in generale, la tensione fra città ed evento è un tema rilevante di tali manifestazioni, e soprattutto di interesse da parte della critica, che vede tali eventi strumentali per il rilancio urbano, in cui la cultura si fa espediente – risorsa o opportunità strumentalizzata per i fini più diversi, ma generalmente di rilancio economico – segnando il suo essere espressione di un vero e proprio nuovo paradigma che segna le politiche culturali nell'era della cultura globale, trasformando la nozione stessa di cultura. Tuttavia, l'aspetto interessante di questo passaggio sta nel suo legare luogo, innovazione artistica e coinvolgimento politico, conferendo una ben maggiore profondità alla semplice idea promozionale, portando in primo piano il potenziale di essere non solo strumenti dell'industria culturale ma anche siti di 'una sfera pubblica culturale' [Sassatelli 2013].

## 2. L'esposizione come rituale. Un nuovo rituale collettivo?

«Architecture is not simply about space and form, but also about event, action, and what happens in space» [Tschumi 1976-1981].

Il loro carattere di evento che si ripete ciclicamente nello stesso luogo rende le Biennali e Triennali uniche nel loro aspetto di rituale collettivo, muovendosi in continuazione tra passato, presente e futuro. Esse rappresentano idealmente un processo permanente, costituito da eventi narrativi che tracciano la memoria collettiva a lungo termine del luogo in cui si collocano. Luogo della memoria composto da oggetti materiali e concreti, ma anche quelli più astratti e intellettualmente costruiti: un'istituzione, un simbolo, un avvenimento.

La durata temporale dell'evento è relativa. Esso segna un momento di svolta rispetto a una situazione precedente, ma il tempo fra una manifestazione e l'altra permette il suo radicamento nel luogo. «The biennial as a project could build up through sedimentary levels, rather than being seen as a tabula rasa that starts afresh every two years and negates his own history [...]». The goal is for a biennial that is sustainable and can foster local



CATERINA DI FELICE



3: Palácio Sinel de Cordes\_ Trienal de Arquitectura de Lisboa; autore: © FG+SG; fonte: Flickr.

development by long-term laboratory that will accumulate important archival materials. Biennials can have a life of their own as a self-evolving entity» [Obrist 2009, 47].

I rituali mostrano e al contempo stabiliscono l'ordine sociale e la visione del mondo di una società. La performance rituale costruisce l'interfaccia tra individuo e società, vale a dire il momento centrale in cui la collettività si impone alla coscienza individuale, diventandone parte integrante sotto forma di sentimenti morali. La loro capacità di produrre questo legame è ciò che Pierre Bourdieu definisce la loro 'magia sociale' [Bourdieu 1991].

Il loro potenziale si situa nel modo in cui collocano i partecipanti all'interno di un ordine che ha preceduto le loro nascite e sopravviverà alla loro morte. Allo stesso tempo non sono un elemento stabile: emergono, si radicano, ma poi si ridefiniscono. Man mano che la loro efficacia si riduce, sono impregnati di un nuovo significato o vengono soppressi da altri rituali. Con il mutare delle circostanze sociali e l'ordine socioeconomico in un'epoca, i rituali devono adattare le loro forme al cambiamento per rimanere efficaci in quanto tali. Quale potrebbe quindi essere una forma rituale che corrisponda alle forme di vita contemporanee e alle strutture sociali dell'inizio del XXI secolo? È l'argomento su cui si interroga la docente e storica dell'arte Dorothea Von Hattelman, secondo la quale le mostre possono essere viste come rituali in quanto forme specifiche di incontro. Ogni società genera i suoi rituali, e la struttura di essi ci rivela qualcosa sulla struttura di queste società. Il format delle mostre di arte e architettura in particolare si rivela la principale forma di rito collettivo del nostro tempo

poiché rispecchia i parametri socioeconomici delle moderne società occidentali democratiche e liberalizzate. È profondamente connesso alla coltivazione di certi valori e concetti che sono al centro delle società moderne: individualizzazione, produttivismo, una nozione evolutiva di tempo/progresso, il disimpegno di oggetti e individui dalle loro reti, e così via. Sembra tuttavia che ciò che storicamente fosse la forza di questo formato - la sua flessibilità e espressione di liberalizzazione - nelle condizioni odierne corra il rischio di trasformarsi in una debolezza. Esso infatti manca di un senso di coesione sociale, che è una qualità che desideriamo in questi tempi proprio perché ci troviamo in una fase di transizione, in cui non ci ritroviamo più nel modello individuale e liberale su cui si è incentrata la società fino ad oggi. [Von Hattelman 2014]. Come si può allora definire un rituale che sia in grado di generare legami e che al contempo rimanga in sintonia con la sensibilità individualizzata e flessibile contemporanea? E quale connotazione spaziale potrebbe assumere? Questa potrebbe essere forse la questione fondamentale da affrontare nel mondo delle arti visive di oggi e profondamente insita nei cambiamenti di Biennali e Triennali odierne.

## Conclusioni

«A twenty-first-century biennial will utilize calculated uncertainty and conscious incompleteness to produce a catalyst for invigorating change whilst always producing the harvest of the quiet eye» [Obrist 2009].

La Biennale oggi non è più un evento in cui si mostrano le novità nel mondo dell'architettura ciclicamente, poiché con i cambiamenti nei sistemi di comunicazione e mobilità si possono facilmente raggiungere tali informazioni attraverso altri canali. Qual è quindi il loro ruolo in epoca contemporanea? E Cosa ci raccontano gli esempi più recenti? Sono questioni complesse, a cui forse non siamo ancora in grado di dare una risposta, ma che ci obbligano a fare i conti con i mutamenti della società in cui viviamo e con la scomoda verità che la disciplina architettonica all'inizio del ventunesimo secolo deve fare i conti in generale con la questione di come possa continuare a giocare un ruolo rilevante nella società contemporanea. Guardare con una retrospettiva alle vicende delle Biennali e Triennali di architettura degli ultimi anni non può che evidenziarne la dimensione a-temporale, che permette una prospettiva di attraversamento senza eguali nel valutare continuità e variazioni dei mutamenti culturali, della critica, dei concetti di identità e globalizzazione, dell'emergere e dissolversi di pratiche, tecniche, linguaggi a cui vanno a incrociarsi le dinamiche politiche. È inoltre specchio non solo di una società che cambia ma anche della stessa disciplina architettonica che subisce un mutamento, sta uscendo dai suoi confini disciplinari per contaminarsi con altre discipline, pedagogiche, sociali, antropologiche e altre realtà per narrare le realtà trasformative che stiamo vivendo. Inoltre, la loro estensione verso nuovi luoghi e nuove modalità potrebbe essere occasione per allontanarsi dal modello Veneziano, ormai istituzionalizzato, e rivelarsi di conseguenza terreno di sperimentazione per nuove pratiche dell'architettura e di dibattito critico, che altrimenti non avrebbero luogo di rappresentazione, uscendo da sistemi precostituiti che definiscono i modi in cui l'architettura debba essere presentata. Tali manifestazioni possono quindi diventare opportunità per definire nuovi parametri di ricerca e di azione, piuttosto che di progetto. La loro continua oscillazione tra locale e globale è specchio dei mutamenti della realtà socio-politica in cui viviamo. Forse il loro ruolo non consiste nel lasciare tracce fisiche permanenti, quanto nel rivelarsi luoghi ideali per la definizione di un nuovo rituale collettivo contemporaneo, rispondendo a un'esigenza imminente della società attuale. Non solo quindi luogo della critica e di dibattito, ma di sperimentazione di nuove modalità collettive e pratiche urbane.

CATERINA DI FELICE

### Bibliografia

- BERGDOLL, B. (2010). *In the Wake of Rising Currents: The Activist Exhibition*, in «Curating Architecture», n. 20, pp. 159-167.
- BOURDIEU, P. (1991). *Language and symbolic power*, Cambridge, Polity Press.
- COHEN, J. (1999). *Exhibitionist Revisionism: Exposing Architectural History*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», n. 58 (3), pp. 316-325.
- COLOMINA, B., WIGLEY, M. (2016). *Are we human? notes on an archeology of design*, Lars Muller Publisher.
- JONES, C. (2010). *Biennale Culture, a Longer History*, in *The Biennial Reader: An Anthology on Large-scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art/ the Bergen Biennial Conference*, a cura di E. Filipovic, M. Van Hal, S. Ovstebo, Bergen, Kunsthall Bergen, pp. 66-87.
- OBRIST, H.U. (2009). *Biennial Manifesto*, in «Flash Art», n. 268, p. 42.
- PORTOGHESI, P. (1980). *La fine del proibizionismo*, in *La Presenza del Passato. Prima Mostra Internazionale di Architettura*, Milano, Edizioni La Biennale di Venezia Electa.
- SASSELLI, M. (2013). *La biennale: dal rilancio urbano a piattaforma di cultura globale*, in «Polis. Ricerche e studi su società e politiche in Italia», n. 1, pp. 29-53.
- SZACKA, L. (2019). *Biennials / Triennials. Conversations on the Geography of Itinerant Display*, Columbia Books on Architecture and the City.
- SZACKA, L. (2018). *Biannual Venice and the Value of Time*, in «Art Papers Magazine», vol. 42, p. 74.
- SZACKA, L. (2016). *La curatela come forma di critica?*, in «Viceversa», vol. 4, pp. 124-131.
- The Biennial Reader: An Anthology on Large-scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art/ the Bergen Biennial Conference* (2010), a cura di E. Filipovic, M. Van Hal, S. Ovstebo, Bergen, Kunsthall Bergen.
- TSCHUMI, B. (1994). *Event- cities*, Cambridge, The MIT Press.
- VON HATTELMANN, D. (2014). *The experiential turn*, in *On Performativity*, Walker Art Center.
- VON HATTELMANN, D. (2010). *How to do things with art*, Zurich, JRP Ringier.

### Sitografia

- <https://theshed.org/program/series/2-a-prelude-to-the-shed/new-ritual-space-21st-century> (aprile 2020)
- <https://www.domusweb.it/en/architecture/2020/01/10/lisbon-architecture-triennale%202019-eric-lapierre-the-architecture-of-reason-against-iconic-buildings> (aprile 2020)
- <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/sep/12/oslo-architecture-triennale-review-after-belonging> (maggio 2020)
- [https://issuu.com/oslotriennale/docs/oat\\_rapport\\_en?e=11945455/53177929](https://issuu.com/oslotriennale/docs/oat_rapport_en?e=11945455/53177929) (maggio 2020)

## ***L'Esposizione panrusa dell'Artigianato e dell'Agricoltura del 1923: un primo tassello nel palinsesto della Bolshaja Moskva***

*All-Russia Agricultural Exhibition 1923: a first step into the Bolshaja Moskva Palimpsest*

**FEDERICA DEO**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

L'Esposizione panrusa dell'Artigianato e dell'Agricoltura, inaugurata a Mosca nel 1923, ha rappresentato, per gli architetti e gli urbanisti sovietici, uno dei primi momenti di grande importanza successivi la Rivoluzione d'ottobre per mettere in atto le nuove idee. Banco di prova preziosissimo delle teorie avanguardiste, sia alla scala architettonica che urbana, dell'Esposizione del 1923 oggi permane un unico edificio. Eppure, con questa ebbe avvio la riqualificazione di un'area urbana oggi nodale della città di Mosca.

Questo breve scritto si propone di rintracciare i punti di tangenza tra i piani urbani degli anni Venti per la città di Mosca, le sperimentazioni in ambito architettonico e il progetto per l'Esposizione del 1923.

The All-Russian *Agricultural* Exhibition inaugurated in Moscow in 1923 was one of the first significant moments after the October Revolution for Soviet architects and town planners to put new ideas into practice. Although it was an excellent opportunity to test avant-garde theories, both on an architectural and urban scale, only one building still stands today from the 1923 Exhibition. This was the start of the regeneration of an urban area that now is a crucial part of Moscow.

This short paper aims to trace the tangency points between the urban plans of the 1920s for the city of Moscow, the experiments in the field of architecture and the project for the 1923 Exhibition.

### **Keywords**

Architettura sovietica, Esposizione Pan russa 1923, Mosca.

*Soviet Architecture, All-russian Exhibition 1923, Moscow.*

### **Introduzione**

Quando, nel 1922, il nono Congresso dei Soviet su ordine di Lenin emanò l'ordinanza per la prima Mostra Panrusa dell'Artigianato e dell'Agricoltura, diede finalmente un importante banco di prova agli architetti e agli urbanisti per mettere in pratica, anche se solo in piccola parte, le idee e le proposte nate dai dibattiti post rivoluzionari. L'esposizione del 1923, difatti, rappresenta la prima effettiva *chance* per i membri del laboratorio architettonico e urbano dei Soviet di Mosca, di trasformare la *bumaga architektura* – unica possibilità dell'Urss assediata dal comunismo di guerra e dalla difficile condizione economica – in architettura di legno e pietra.

I primi anni successivi la Rivoluzione d'ottobre furono il tempo dell'"architettura di carta", periodo in cui le ristrettezze economiche non permisero che di edificare attraverso il Piano di Propaganda Monumentale [Lodder 1981], esplicitosi principalmente in due direzioni: da un lato, attraverso la propaganda sulle superfici degli edifici e, dall'altro, attraverso la costruzione di opere provvisorie ed edicole temporanee, al fine di diffondere le idee rivoluzionarie. Gli

FEDERICA DEO

obiettivi furono ben chiariti da Anatolij Vasil'evič Lunačarskij, in quel momento primo Commissario del popolo all'istruzione (1917-1929): «noi non inseguiamo né la fastosità esteriore né la ricchezza dei materiali, bensì la quantità e l'espressività di questi monumenti. Auspichiamo che in un'epoca più calma molti di questi monumenti si trasformeranno in marmi e bronzi eterni. Per ora questi gessi e terrecotte devono soprattutto svolgere un loro ruolo vivo nella viva realtà» [Manina 1982]. L'architettura effimera era, allora, al centro di ogni dibattito. Solo con la *Novaja Ėkonomičeskaja Politika* (Nep), che mise fine al Comunismo di Guerra, si ebbe un lungo momento di sospiro che permise di vedere in vita quelle attività ormai ferme da anni: produzione, costruzione e commercio. È in questo contesto di ripresa che il congresso dei Soviet emise l'ordinanza per la prima Mostra panrussa dell'Artigianato e dell'Agricoltura.

### **1. La definizione dell'area per la mostra e i piani urbanistici per la nuova capitale**

Con la riorganizzazione del Commissariato del Popolo, il laboratorio architettonico del Mossovet si sciolse e rifondò più volte, facendo capo a istituzioni differenti. Nel gennaio del 1922 fu inglobato nell'Accademia russa delle Scienze Agrarie come sottosezione di architettura, sempre sotto la guida di Ivan Žoltovskij [Kazus' 2009, 81]. Žoltovskij, come per le precedenti direzioni, mostrò una grande sensibilità per la tradizione e la storia dell'architettura e un rifiuto per le sperimentazioni condotte all'Inchuk e al Vchutemas. I rapporti con l'Accademia di Scienze Agrarie portarono il gruppo di architetti alla diretta partecipazione e organizzazione di uno degli eventi più significativi dei primi anni Venti, preziosa testimonianza del cambiamento economico e culturale relativo alle direttive della Nuova Economia Politica: la Mostra Panrussa dell'Artigianato e dell'Agricoltura che ebbe luogo a Mosca negli ultimi mesi del 1923.

Il commissariato dell'Agricoltura invitò i maggiori esponenti della scena architettonica sovietica a istituire una commissione per la gestione del piano per la mostra [Starr 1978, 58-63], e l'incarico fu infine assegnato agli accademici Ivan Fomin, Ivan Žoltovskij e Vladimir Ščuko [Afanas'yev, Chazanov 1963, 174; Komeč, Bronovickaja, Bronovickaja 2012, 90-104]. Il periodo di organizzazione coincise tuttavia con un lungo viaggio in Italia del direttore del laboratorio: fu quindi Aleksej Ščusev a tenere le redini nella pianificazione dell'importante evento. Questo cambio di direzione comportò inoltre la significativa partecipazione di ferma parte di quel gruppo di architetti d'avanguardia rappresentanti il volto della nuova architettura: Nikolaj Kolli, Mosei Ginzburg, Konstantin Mel'nikov, Il'ja Golosov tra gli altri, invitati anche loro per la progettazione di singoli padiglioni.

All'interno del corpus di progettazione della mostra troviamo, ai vertici, insieme ai già citati Žoltovskij e Ščusev, l'ingegnere urbanista Sergej Šestakov. Oltre al gruppo di architetti, il laboratorio tecnico per la progettazione e costruzione della mostra era composto dai seguenti gruppi di professionisti: ingegneri, giovani tirocinanti, studenti del Vchutemas, artisti e scultori [Kazus' 2009, 84]. È interessante notare che Ščusev e Šestakov erano in quegli anni contemporaneamente impegnati, in veste di capofila, nella redazione dei due grandi piani per Mosca nuova capitale elaborati negli anni Venti, ma mai attuati: il piano per la *Novaja Moskva* (Nuova Mosca) (1919-1924) e quello per la *Bol'shoj Moskvj* (Grande Mosca) (1921-1925).

Con il piano per la *Novaja Moskva*, Ščusev individuò alcune zone primarie di espansione, schematizzate in planimetria come cinque cunei verdi, e prevede fasce anulari di collegamento coincidenti con le linee tramviarie esistenti, da implementare, più un ulteriore collegamento tra il centro e le periferie, le nuove città giardino. Le zone residenziali erano previste a nord e nord-ovest, mentre a sud e sud-est erano concentrate le industrie. I centri amministrativo e





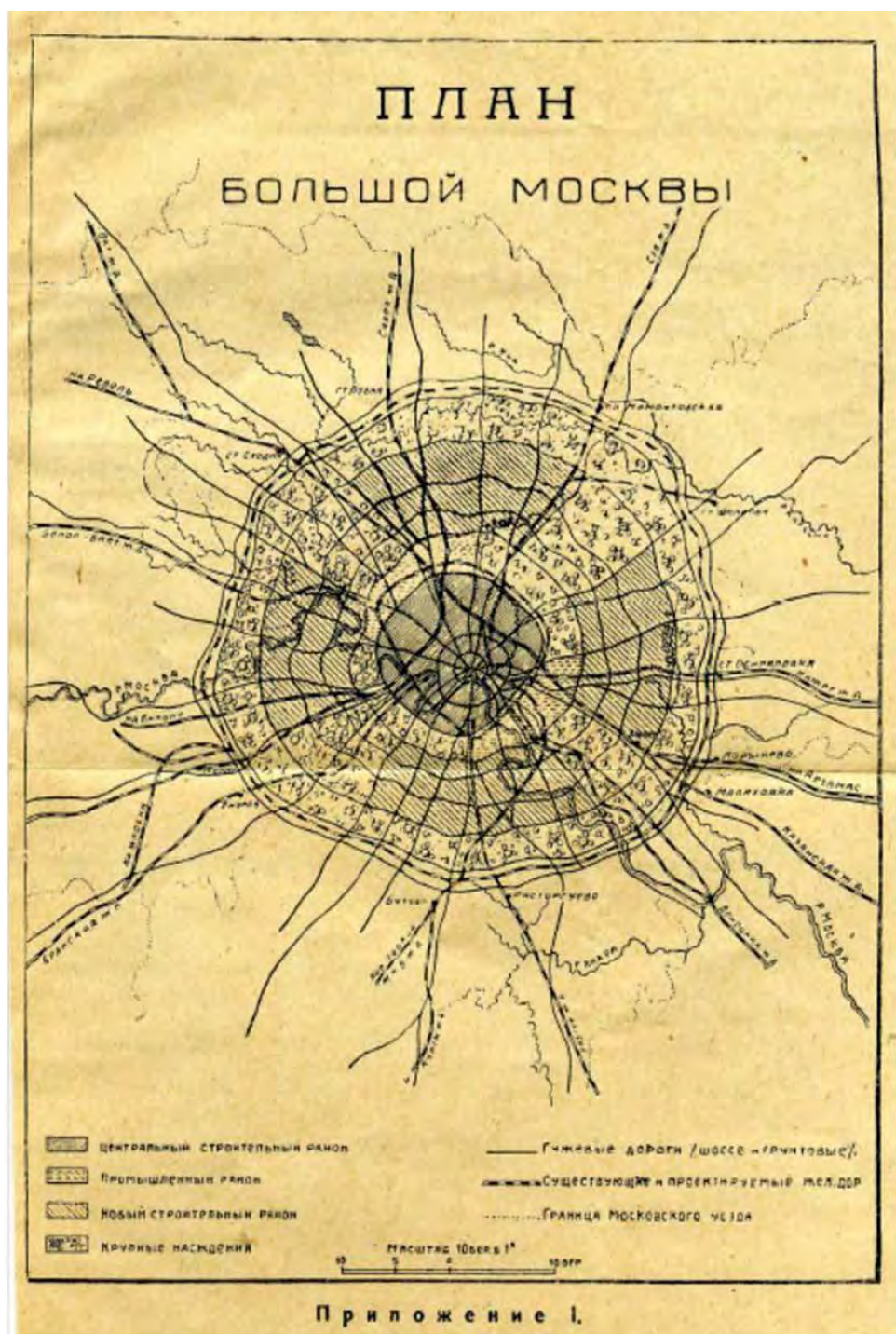
1: Schema planimetrico del piano Novaja Moskva, 1918. Immagine tratta da Tkachenko, 2019.

governativo erano previsti sulla Leningradskoje [Chazanova 1970], esternamente al perimetro cittadino. Ščusev mantenne ben saldo il nucleo antico della città e il suo impianto storico radiale, che provvide ad ampliare e potenziare, ricevendo per tal ragione numerose critiche: da un lato fu giudicato un piano conservatore [Ikonnikov 1991, 36] dall'altro fu accusato di assecondare i vizi della città capitalista [Chazanova 1970].

Sergej Šestakov elaborò il piano per la *Bol'shoj Moskvj* tra il 1921 e il 1925. Quest'ultimo non contraddiceva il piano di Ščusev ma piuttosto ampliava lo schema radiale anulare, incrementando i *ring* destinati alle aree verdi. Šestakov pianificò un incremento della popolazione notevole (sei milioni di abitanti da raggiungere in data 1960), e considerò una

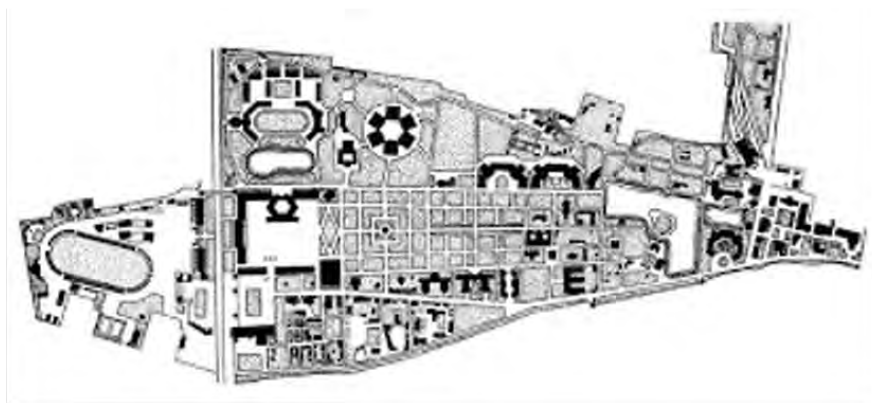


FEDERICA DEO



2: Schema planimetrico del piano Bol'shoj Moskvj, 1925. Immagine tratta da Tkachenko, 2019.

superficie ben otto volte maggiore di quella dove, in data 1925, si estendeva la città di Mosca [Colton, 233]. Con esattezza lo schema di Šestakov prevedeva che intorno al nucleo centrale coincidente con la città storica vi fosse una prima piccola fascia divisa in quattro zone, destinate alternativamente a verde pubblico e industria. Una terza fascia molto ampia accoglieva invece i nuovi quartieri e le zone verdi: parchi urbani e boschi. Le tre zone concentriche erano infine attorniate da un ring di circa 4 km di ampiezza: una vera e propria *greenbelt*.



3: Planimetria generale della Mostra Panrussa dell'Artigianato e dell'agricoltura, 1923. Immagine tratta da Chan-Magomedov.

Nel 1922 venne varato un piano di opere pubbliche: pallido tentativo di ripristinare la disastrosa situazione sociale che vedeva migliaia di cittadini disoccupati, ma che tuttavia influì ben poco sulla complessa situazione economica [Giannulli 2017, 33-37]. Sebbene bisognò attendere sino al 1935 per vedere attuato il piano per Mosca, e benché i due piani rimasero incompiuti, alcuni piccoli interventi urbani furono realizzati. Vorob'jovy gory, l'area che fu scelta per ospitare l'Esposizione del 1923 – su cui oggi sorge uno dei principali parchi urbani della capitale, Gorky Park – si estendeva sulla zona liminare tra la città preesistente e la periferia non ancora urbanizzata. Entrambi i piani individuano in quest'area liminare un tassello di connessione tra i due ring, ed effettivamente le opere di sistemazione del suolo e costruzione dell'impianto per accogliere l'esposizione panrussa, promossero le direttive che sia Ščusev che Šestakov stavano disponendo per l'area a sud ovest di Mosca.

## 2. Le direttive per la costruzione della mostra

Le direttive di Ščusev prevedevano: 1. la definizione di un piano generale per l'organizzazione dei padiglioni; 2. semplicità e caratteri nazionali per le singole strutture; 3. un progetto complessivo che in sé doveva farsi rappresentativo non solo delle condizioni dell'agricoltura e dell'artigianato russo, ma della ricerca architettonica stessa [Kazus' 2009, 81]. «La nostra offerta rappresenta il valore colossale dell'esperienza di applicazione di un tale volume di legno per scopi espositivi. Il mondo intero non ha questa esperienza nella costruzione di fiere e mostre. La nostra mostra è essenzialmente non solo per l'agricoltura, ma anche per una nuova architettura. Generazioni di architetti impareranno da essa» [Afanas'yev, Chazanov 1963, 178 traduzione dell'autore].

E la resa finale soddisfece in pieno le aspettative, soprattutto grazie a due dati fondamentali: da un lato per la gestione del lavoro, completamente ottimizzato grazie alla divisione in gruppi che rese possibile progettare e realizzare il complesso in pochi mesi; dall'altro lato l'aspetto tecnologico di notevole rilevanza: la scelta del legno come materiale costruttivo, largamente presente sul territorio, e il ricorso a nuove tecnologie con l'ausilio di aziende specializzate [Kazus' 2009, 83] di cui il Kino-Pravda n.17 del regista sovietico Dziga Vertov rappresenta una preziosa testimonianza. Molti piano sequenza ripresi da 'l'uomo con la macchina da presa' mostrano il lavoro di preparazione e costruzione del complesso in Vorob'jovy gory, ricostruendo il percorso della materia prima, il legno, che grazie alle nuove infrastrutture, treni e stazioni (*Na Stancii* - alla stazione, recita la didascalia), riesce a giungere a destinazione

FEDERICA DEO



4: Fotogrammi dal Kino-Pravda n.17 di Dziga Vertov.

(*eksponaty / na vystavka* – alla mostra) dove schiere di lavoratori si occupano dello smistamento del legno nei vari reparti per la costruzione delle singole opere. Nelle ultime scene del film Vertov rende magistralmente la sua intenzione di propaganda al partito, e sottolinea con le immagini e le didascalie quando recitava la citazione di Lenin riportata vicino al padiglione di Zoltovskij: «è nostro obiettivo creare un collegamento tra i lavoratori e i contadini, e mostrare loro che noi siamo con coloro che già conoscono e capiscono» [Starr 1978, 59].

### 3. Le prime avanguardie sovietiche: i padiglioni di Il'ja Golosov

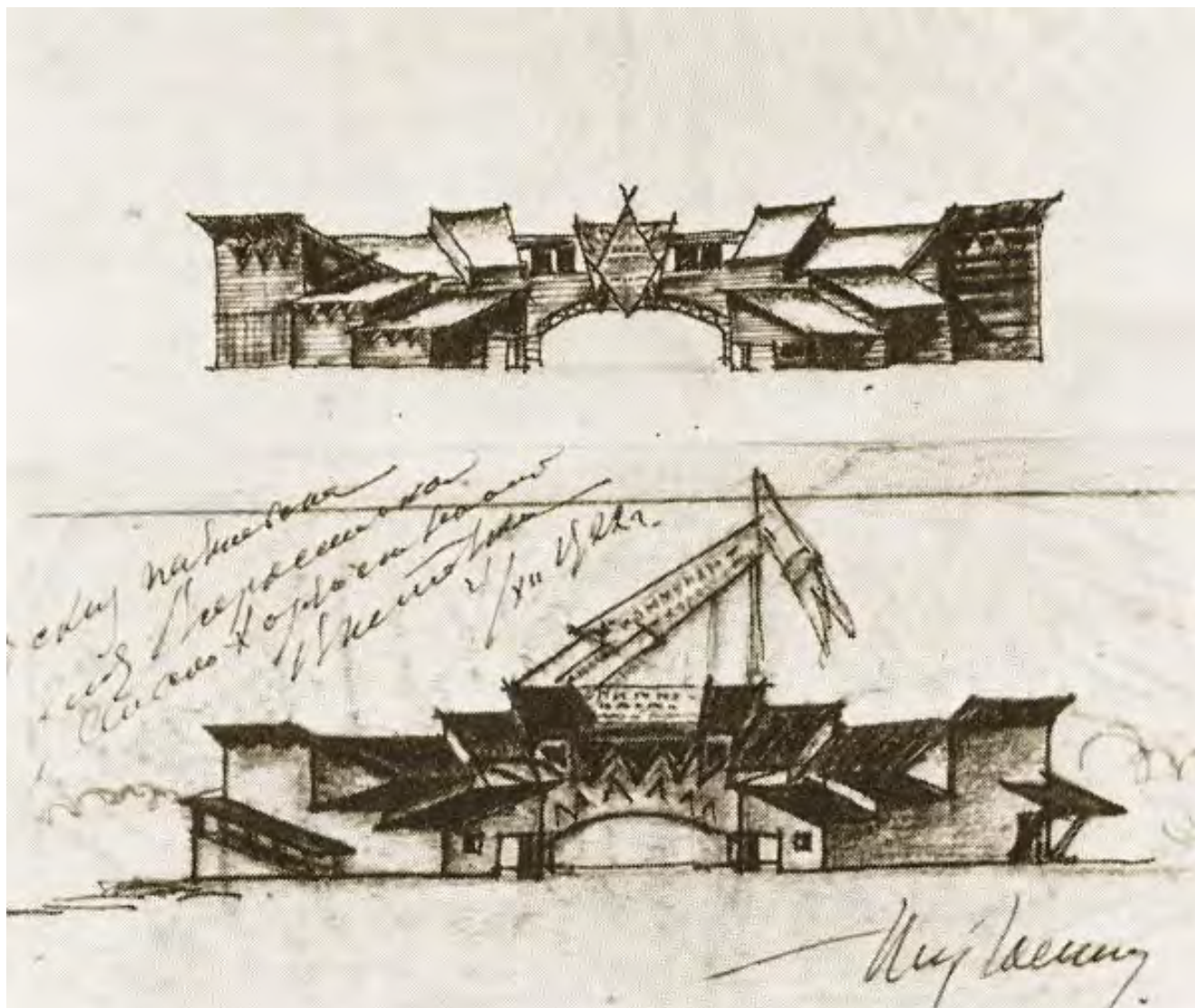
La Rivoluzione del 1917 trovò una scena architettonica ancora fortemente segnata da stilemi passatisti. Sebbene le altre arti – pittura, scultura, teatro – avessero attraversato sin dai primi anni dieci dei momenti di grande sperimentazione e radicalità, l'eclettismo in architettura era ancora imperante e ingombrante. Gli eventi dell'ottobre resero finalmente possibile e, anzi, necessario quel cambiamento che si auspicava da decenni.

I primi moti di affrancamento dal Neoclassicismo erano volti ad esperire in prima istanza il carattere e il linguaggio di un'architettura che fosse *rappresentazione* del nuovo stato socialista. Questa "volontà di rappresentazione" nei primissimi anni dell'URSS portò, tuttavia, alle prime discordanze tra il proclamato e il fatto. Sebbene «la parola d'ordine dominante fu: fare a pezzi il passato ("faremo a pezzi tutto il mondo della violenza, fino alle fondamenta" scandiva *l'Internazionale*), per ripartire dalla tabula rasa con un mondo inedito» [Piretto 2001, 3], si innescarono, nel mondo dell'architettura, complessi processi di inconscia resistenza frutto del rigido meccanismo di genesi creativa dell'opera. Gli architetti del nuovo regime assunsero a modello eventi storici del passato che avevano analogie con l'allora attuale condizione sovietica [Strada 1988] portando alla progettazione di un'architettura che «si colori del romanticismo della classicità interpretata in senso eroico» [Chazanova 1973, 90].

In tale direzione agirono vari esponenti di quella corrente nota come tendenza Romantico Simbolica, di cui Il'ja Golosov è considerato massimo esponente e accanto a cui troviamo nomi della scena di Leningrado [Lipgart 2010], e una folta schiera di giovani architetti che tra il '20 e il '24 terminarono gli studi architettonici presso l'Istituto Politecnico di Mosca.

La tendenza Romantico Simbolica è definita come «una fase iniziale nella ricerca di una nuova immagine e nuove linee di sviluppo per l'architettura sovietica in opposizione al tradizionalismo dei classicisti» [Chan-Magomedov 1987, 74], e si configurò come uno dei due percorsi iniziali di ricerca, insieme al *Krasnaja dorika* (Rosso dorico), anche detto 'Classicismo proletario' di Ivan Fomin, per la definizione dell'architettura bolscevica.





5: Il'ja Golosov, Padiglione allevamento cavalli, bozzetti preliminari del padiglione. Immagine tratta da Chan-Magomedov.

In questo contesto, l'Esposizione Panrusa del 1923 rappresentò una delle prime opportunità per gli architetti di sperimentare le idee delle nuove tendenze.

Il'ja Golosov partecipò progettando due padiglioni: quello dell'Estremo Oriente e il Padiglione dell'allevamento dei cavalli. Si tratta di due progetti estremamente differenti nelle forme, poiché il primo richiama nettamente una figuratività orientale mentre il secondo decisamente russa. Golosov aveva appena lavorato a un progetto per una scuderia ad Ostankino (1922), ed è possibile rintracciare un parallelo tra i due progetti: entrambi sviluppati nel momento centrale di elaborazione della sua teoria degli organismi architettonici, entrambi aderenti a quel simbolismo che, abbandonate le forme classiche, si rivolge invece alla tradizione russa. Inoltre in entrambi i progetti gli elementi compositivi sono volumi puri e loro variazioni – cubi, parallelepipedi, mezzi parallelepipedi tagliati trasversalmente – realizzati in legno.

Il progetto del Padiglione per l'allevamento dei cavalli si presenta come un unico blocco, articolato intorno ad una porta-passaggio posta sull'asse centrale dell'intero complesso della



FEDERICA DEO

mostra, rispetto al quale il padiglione si specchia simmetricamente. In questo progetto non osserviamo una articolazione che scansisce i diversi spazi del complesso – probabilmente perché, a differenza del maneggio di Ostankino, non era prevista la progettazione di spazi per il personale – bensì un unico grande corpo articolato secondo processi geometrici che lasciano intuire un'influenza cubo-futurista. Inoltre il padiglione progettato da Golosov si poneva come cuore dell'area espositiva centrale, collegato direttamente all'ingresso attraverso l'asse viario principale [Chan-Magomedov 1988, 83]. Con questa opera Golosov abbandona le forme della classicità che avevano caratterizzato i suoi progetti precedenti cercando nei materiali e nelle forme reinterpretate della tradizione russa la risposta alla richiesta dei soviet di definire una nuova architettura che rispecchiasse il nuovo mondo sovietico.

## Conclusioni

Sebbene non permanga quasi nulla dell'Esposizione del 1923, l'area su cui fu progettata rappresenta oggi una delle più importanti zone verdi della capitale russa: su questa sorge il Gor'ky park. Quest'area, prima della mostra periferica e desolata, dal 1922 in poi è stata oggetto di numerosi interventi di riqualificazione che ne fanno oggi una delle aree culturali centrali di Mosca. Servita da numerose reti infrastrutturali, accoglie i maggiori musei e centri di ricerca della città.

La collaborazione dei maggiori esponenti della scena architettonica e urbanistica, e in misura più ampia, dei tecnici specializzati del settore tecnologico, ingegneristico e delle scienze agrarie della capitale, ha permesso, seppur in un momento di forte crisi economica, di dare avvio ad un lungo processo di rigenerazione di un'area oggi nodale per la capitale russa.

## Bibliografia

- AFANAS'YEV K.N., CHAZANOVA V.E. (1963), *Iz istorii sovetskoy arkhitektury 1917-1925 gg Dokumenty i materialy*, Moskva, Izd-vo Akademii nauk SSSR, p. 174.
- CHAZANOVA V.E. (1970). *Sovetskaja arhitektura pervykh let oktjabrja 1917-1925*, Moskva.
- CHAZANOVA V.E. (1973). *La teoria dell'architettura all'inizio degli anni Venti*, in «Rassegna Sovietica» n.2, marzo-aprile, p. 90.
- COLTON T. (1995). *Moscow. Governing the Socialist Metropolis*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, p. 233.
- PIRETTO G. (2001). *Il radioso avvenire*, Torino, Einaudi, pp. 3-5.
- GIANNULI A. (2017). *Da Lenin a Stalin, la formazione del sistema di potere sovietico 1923-1927*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, pp. 33-7.
- IKONNIKOV A. (1991). *La pianificazione di Mosca: utopie e realtà*, in *Mosca, Capitale dell'utopia*, Arnoldo Mondadori Arte, Milano, p.36;
- KAZUS' I., (2009). *Sovetskaja arhitektura 1920-x godov: organizatsija proektirovanja*, Moskva, Progress-Traditsija.
- KOMEČ A.I., BRONOVICKAJA A. Ju., BRONOVICKAJA N. N. (2012). *Arhitektura Moskvy 1910-1935 gg.*, Moskva, Moskva, Iskustvo, 2012, pp. 90-104.
- LIPGART S.V. (2010). *Revoljucionnaja romantika i ee vozdejstvie na arhitekturu Leningrada 1920-1930 -x godov*, in Ju. Kosenkova (a cura di), *Arhitektura stalinskoj epochi. Opyt istoričeskogo osmyslenija*, KomKniga, Moskva, 2010, pp. 90-100.
- LODDER C., (1981). *Lenin's Plan of Monumental Propaganda*, in «Sbornik: Study Group on the Russian Revolution», nn. 6-7, pp. 67-82.
- MANINA A., (1982). *Arte di agitazione di massa e produttivista*, in *Architettura nel paese dei Soviet, 1917-1933*, a cura di K. Murašov, A. Manina, V. Quilici, D. Tjurina, Milano, Electa, pp. 29-33.
- STARR F. (1978). *Melnikov. Solo architect in a mass society*, Princeton, Princeton University Press.
- STRADA V. (1988). *La rivoluzione e la letteratura*, in *Storia della letteratura russa, vol.3 Il Novecento, la rivoluzione e gli anni Venti*, Einaudi, Torino.

TAFURI M. (1980), *La sfera e il labirinto*, Torino, Einaudi, pp. 195-6.

TKACHENKO S. (2018). *Moscow – Unrealised Garden-City in «New Moscow» Plan*, in *Architecture and Modern Information Technologies*, no. 2 (47), pp. 232-250.



## ***Estro e progresso tecnologico nell'Esposizione internazionale di Genova del 1914*** *Inspiration and technological progress in the 1914 Genova International Exhibition*

**GIULIANA RICCIARDI**

Archivio di Stato di Genova

### **Abstract**

*Nel maggio del 1914 Genova è finalmente pronta ad inaugurare l'Esposizione internazionale di marina, igiene marinara e mostra coloniale italiana, a cui la città stava lavorando fin dal 1911. Il progetto espositivo viene affidato all'architetto Gino Coppedè, che sceglie di utilizzare come materiali costruttivi il legno e il cartongesso per dar vita ad architetture estrose ed effimere tra cui uno stadio, una nave-teatro, una moschea. Nei vari padiglioni si richiama l'attenzione del pubblico sui temi del mare, dei rapporti commerciali e della navigazione, che da sempre avevano connotato l'identità cittadina; allo stesso tempo, Genova coglie l'occasione per presentare i progressi tecnologici raggiunti nel settore delle infrastrutture di trasporto, collegando l'area espositiva con le alture e con il mare attraverso una funicolare e una monorotaia.*

*In May 1914 Genova was finally ready to inaugurate the Esposizione internazionale di marina, igiene marinara e mostra coloniale italiana, which the town had been working on since 1911. The exhibition project was entrusted to the architect Gino Coppedè, who chose to use construction materials such as wood and plasterboard to create whimsical and ephemeral architectures including a stadium, a ship-theatre, a mosque. In the various pavilions the public's attention was drawn to the themes of the sea, the commercial relations and the navigation, which had always characterized the town's identity; at the same time Genova took the opportunity to present the technological progress achieved in the transport infrastructure sector, connecting the exhibition area to the heights and to the sea with a funicular and a monorail.*

### **Keywords**

Genova, Esposizione, 1914.

*Genova, Exhibition, 1914.*

### **Introduzione**

Nel maggio del 1914, a pochi mesi dallo scoppio della Prima guerra mondiale, viene inaugurata a Genova l'*Esposizione internazionale di marina, igiene marinara e mostra coloniale italiana*. La città si stava preparando ad un evento espositivo di tal genere fin dal 1910, quando un primo Comitato organizzativo intendeva promuovere un'Esposizione d'igiene da allestire presso il Lido d'Albaro nel 1911, in occasione del cinquantenario dell'Unità d'Italia, evento al quale anche Genova aveva contribuito con esponenti quali Nino Bixio e Giuseppe Mazzini. Il governo italiano, tuttavia, decide di concentrare le manifestazioni celebrative nelle storiche capitali Torino, Firenze e Roma, così l'Esposizione genovese viene rimandata. Il trascorrere degli anni e le conquiste italiane di territori africani avevano poi indotto a realizzare a Genova nel 1914 un progetto espositivo più ampio, che prevedesse come denominatore comune dei padiglioni espositivi il tema del mare, associato alle più

GIULIANA RICCIARDI



1: Planimetria dell'Esposizione Internazionale di Marina, Igiene marinara e Mostra coloniale (Minnella, 2015).

specifiche tematiche dell'igiene, della marina, delle colonie e dei rapporti commerciali italo-americani. Il Comitato nel 1914 "pensò che ormai la iniziativa non poteva restringersi agli antichi, modesti propositi, ed alla grandezza della Città Superba doveva corrispondere un'impresa degna di essa ed ispirata alla sua storia, ai suoi interessi, alle sue speranze" [Il Lavoro 27 aprile 1914, 4].

## 1. L'area espositiva

L'Esposizione prende forma in un ampio spazio compreso tra la stazione Brignole, il museo di Storia naturale, le mura di S. Chiara e il greto del fiume Bisagno ancora non coperto, in corrispondenza delle attuali piazze Verdi e della Vittoria. Quest'ultima, al tempo ancora denominata piazza di Francia, era già tradizionalmente utilizzata per mercati, esposizioni e parate: qui erano stati già organizzati l'Esposizione Colombiana del 1892 e lo spettacolo circense di Buffalo Bill nel 1906.

La superficie disponibile di circa 70.000 metri quadrati è già divisa dalla viabilità preesistente in due aree: quella antistante la stazione Brignole, dove viene costruito lo Stadium con l'Aquarium e il padiglione della pesca e quella al di là dell'attuale via Cadorna, destinata ai padiglioni espositivi veri e propri, con due ingressi laterali e un ingresso 'd'onore' che conduce al salone per i festeggiamenti, inglobato in un'enorme nave circondata da un lago artificiale. A sinistra e a destra della nave si susseguono i padiglioni destinati all'igiene marinara, alla marina mercantile e alle colonie, fino alla chiusura dello spazio sul fondo con il padiglione destinato alla marina militare, dietro al quale sono sistemati, il padiglione dell'Uomo e quello italo-americano, oltre ad altri palazzetti disseminati nel verde, assegnati alla Regia Agenzia Commerciale Gondar, alla Telefonia Marconi e alla Lloyd Marittima (fig. 1).

Il piano generale dell'esposizione viene affidato all'architetto toscano Gino Coppedè, che ha già realizzato altri progetti per Genova, dal castello Mackenzie al castello Turke al palazzo Gaslini di corso Italia, fino al cimitero degli inglesi e al grande hotel Miramare.

Consapevole del carattere effimero dell'esposizione, Coppedè sceglie di utilizzare come materiali costruttivi il legno e il cartongesso, dando vita ad architetture estrose ed effimere:



«sono sorti dei piccoli cantieri dove si lavora il legno che serve di ossatura, il gesso, lo stucco per rivestirlo, e tutto quel materiale fragile e malleabile il quale viene adoperato in questo genere speciale di costruzioni. Si capisce che la fucina più importante è quella degli architetti e dei disegnatori diretti dall'architetto Gino Coppedè che è il creatore della Mostra...Gino Coppedè, che i genovesi già conoscono per aver presa parte così attiva all'edilizia cittadina, porterà in questa impresa le sue migliori qualità: l'audacia, la genialità, la prontezza, che così bene si addicono ad una esposizione» [Il Lavoro 9 dicembre 1913, 3].

Nello studio di Coppedè lavorava fin dal 1904 Enzo Bifoli, architetto, pittore e caricaturista, che viene coinvolto attivamente nell'Esposizione per la parte decorativa, insieme ad altri artisti quali Aurelio Craffonara, Ottavio Papini, Giuseppe Sacheri, benchè nella *Rassegna ufficiale dell'Esposizione* l'opera venne attribuita *tout court* al titolare dello studio. A tale proposito risulta particolarmente singolare l'esistenza di una copia della *Rassegna ufficiale dell'Esposizione* in cui sono presenti appunti autografi di Bifoli relativi alla paternità dei progetti e delle decorazioni degli edifici per l'Esposizione [Minnella 2015, 35; Flores D'Arcais, s.d.].

Fin dal gennaio 1913 il quotidiano *Il Lavoro* nella sezione *La Cronaca di Genova* segue gli eventi relativi all'organizzazione dell'Esposizione, in particolare all'allestimento dei padiglioni e delle infrastrutture; dal 15 luglio 1913 nella rubrica *Cose dell'Esposizione* si annuncia, tra l'altro, che il Comitato esecutivo dell'Esposizione ha deliberato di pubblicare una *Rassegna ufficiale illustrata* con incisioni e tavole fuori testo, dedicata all'articolazione dell'evento, oltre che ai tesori d'arte e paesaggistici di Genova e della Liguria [Il Lavoro 15 luglio 1913, p.4].

Da marzo 1913 viene pubblicato anche un bollettino ufficiale della Divisione educazione fisica, in cui sono presentati eventi sportivi e ginnici organizzati prevalentemente nello *Stadium*.

L'Esposizione viene inaugurata il 23 maggio 1914 alla presenza dei reali Vittorio Emanuele III ed Elena di Montenegro. Il quotidiano *Il Lavoro* dedica un'ampia prima pagina all'evento: «Il 23 maggio passa già fra le date memorabili della vita cittadina genovese e con essa tutti gli avvenimenti che stanno per svolgersi...Le fabbriche fittizie di legno e gesso colle linee e le tinte del sogno, fantastiche e grandiose, si specchiano al sole nostro. Noi ci voltiamo a guardarle con negli occhi e nel cuore un forte senso di letizia. Oggi con esse noi ci presentiamo al pubblico d'Italia e alla critica forestiera. Siano esse state le proli di ideazioni a noi spiacenti; siano esse i prodotti dei nostri sogni, noi dobbiamo ammirarle come le creazioni ideali di tutta la gente genovese e palpitare per la loro fortuna e le lodi di loro». Sulle pagine del quotidiano si esprime, ancora più avanti, la consapevolezza di aver realizzato un evento in un periodo della storia non felice: «Non pensino [i genovesi] che lo sforzo sia poco e meschina l'impresa e non si vergognino. Siano orgogliosi di aver creato in tempi poco fortunosi e poco lieti per ogni genere di svago e di divertimento questa loro Esposizione di Marina e di Igiene a mostrare come in Genova si possa quando si voglia» [Il Lavoro 23 maggio 1914, 2].

## 2. Lo Stadium e i padiglioni espositivi

Lo *Stadium*, che fu inaugurato circa un anno prima dell'Esposizione, l'8 giugno 1913, è opera dell'ing. Paolo Fossati, che progetta una struttura con una capienza di 15000 spettatori con due ordini di gradinate, tribune speciali e un palco reale. Include, inoltre, una pista per 5000 ginnasti, spogliatoi, docce, spazi per uffici tecnici ed amministrativi e per una mostra attinente all'educazione fisica. La facciata principale, progettata anch'essa da Fossati, include i padiglioni espositivi della pesca e dell'*Aquarium*. Lo *Stadium* è destinato ad ospitare parate, manifestazioni ginniche e sportive, anche in considerazione dell'interesse sempre più crescente in quegli anni per la disciplina dell'educazione fisica. La squadra del Genoa, la più



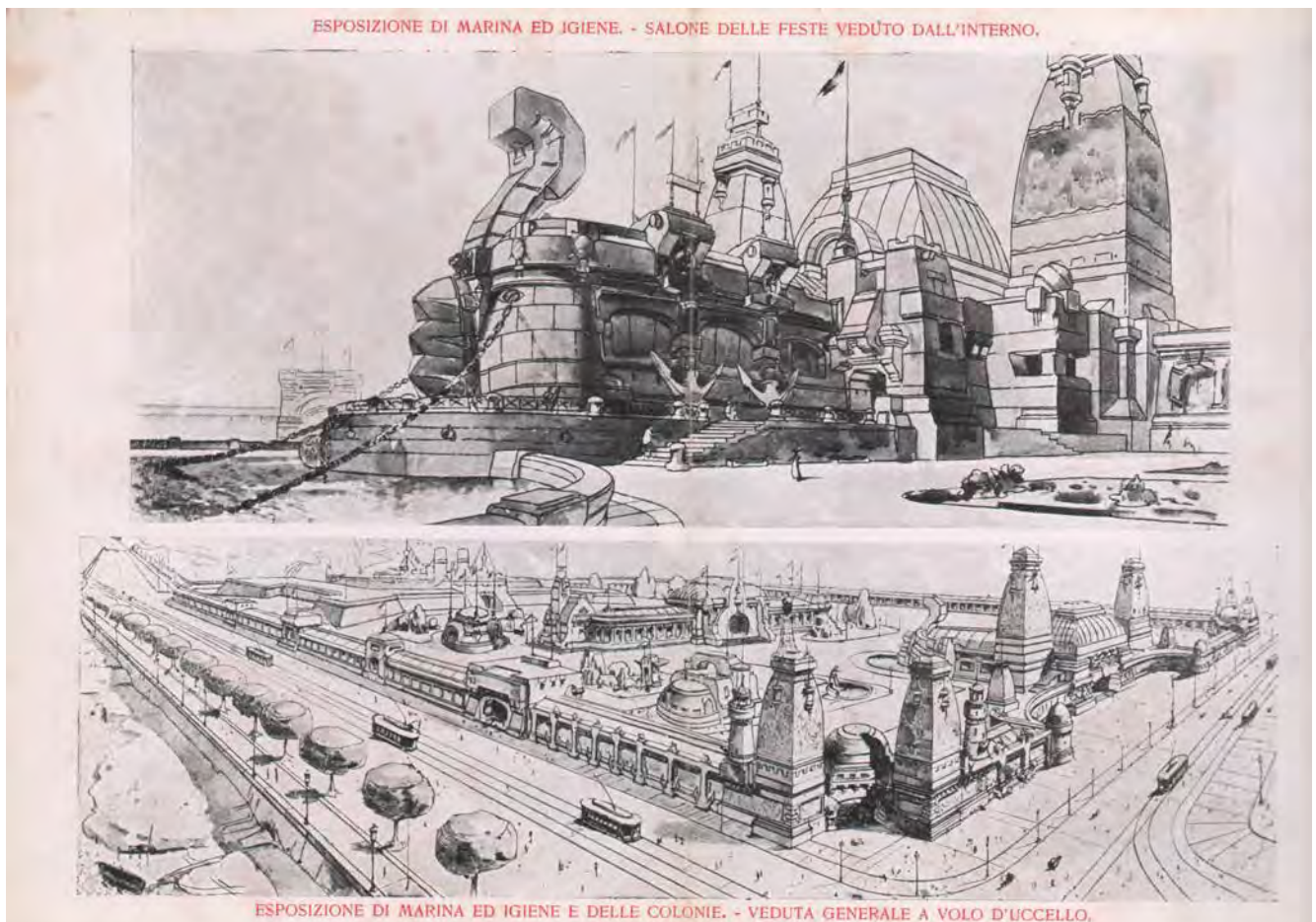
2: Lo Stadium con sullo sfondo la stazione di Genova Brignole e in basso a sinistra l'edificio a forma di pagoda, collezione privata.

antica d'Italia, vi disputerà due partite del campionato di serie A contro le squadre dell'Alessandria e dell'AC Ligure [Minnella 2015, 110]. La struttura si presta, inoltre, ad essere utilizzata per ospitare spettacoli di vario genere, oltre che come cinematografo di sera. Affianco allo *Stadium* trova spazio una singolare costruzione a forma di pagoda che ospita una birreria giapponese (fig. 2).

Nell'area di piazza di Francia di fronte allo *Stadium*, si procede fin da giugno 1913 con i lavori per la costruzione dell'edificio centrale e dei padiglioni espositivi. Il padiglione centrale che occupa circa 5000 mq viene costruito in stile assiro modernizzato con un monumentale ingresso centrale, che immette in un grandioso salone per i festeggiamenti capace di accogliere circa 3000 persone; il salone dotato di palcoscenico viene utilizzato anche come teatro e assume all'esterno la forma di un'antica galea ancorata in un lago artificiale. Ai lati dell'ingresso principale altri due accessi immettono direttamente ai padiglioni delle mostre tematiche (fig. 3).

Nella mostra sull'igiene marinara sono esposti "tutti gli ultimi ritrovati della scienza nel campo dell'igiene e dell'infanzia, dell'educazione dei sensi, della bellezza, dell'abbigliamento, della pubblica assistenza, del lavoro, dell'alimentazione, dell'educazione fisica, dell'arte" [Maineri





3: Il salone delle feste con la sua forma di galea e veduta generale a volo d'uccello dei padiglioni espositivi in piazza di Francia, in *Ricordo di Genova* – 60 vedute, collezione privata.

1914, 521]. Sempre in diretto rapporto con il tema del mare, la mostra tratta anche dell'igiene a bordo delle navi: assistenza e trasporto malati su navi da guerra e mercantili e nei porti, servizi farmaceutici marittimi, igiene dell'alimentazione, igiene dei porti.

Nel Padiglione dell'Uomo sono affrontati con linguaggio semplice tutti i principali problemi di igiene popolare: forma e funzione del corpo umano, igiene dell'infanzia, maternità, alcoolismo, tipi di abbigliamento, alimentazione, lavoro, malattie infettive, malattie sessuali.

L'Esposizione dedica ampio spazio sia alla marina mercantile che a quella militare, la prima viene raccontata attraverso le varie tipologie di navi, le compagnie degli armatori, gli agenti, gli spedizionieri, i trasportatori; la seconda mediante la suggestiva riproduzione della corazzata *Giulio Cesare* con i suoi cannoni, i fumaioli in legno e un impianto radiotelegrafico funzionante. All'interno della corazzata diverse aziende nazionali, tra cui l'Ansaldo, la Fiat San Giorgio, l'Ilva, la Franco Tosi, espongono i loro prodotti legati all'industria bellica; al tempo stesso vengono esposti i principali modelli di navi da guerra ed illustrati i temi connessi quali l'armamento, la difesa, i combustibili, i servizi elettrici, i segnali, il servizio idrografico, i sistemi di salvataggio, i silurifici, i polverifici, i cantieri navali, le officine meccaniche ed elettromeccaniche (fig. 4).

La costruzione della corazzata per l'Esposizione inizia nell'estate del 1913, in un inverno particolarmente rigido, per cui foto d'epoca la mostrano ricoperta di neve. Tra i pezzi esposti

GIULIANA RICCIARDI



4: La corazzata Giulio Cesare nel padiglione della Marina militare, in *Ricordo di Genova* – 60 vedute, collezione privata.

al suo interno di particolare rilievo è il cannone da 305, un potente mezzo dell'artiglieria del Regio Esercito Italiano ed ancora modelli di navi esploratrici, cacciatorpediniere e incrociatori. Vi è anche spazio per la Corderia di Castellammare di Stabia, la più antica d'Italia, in attività dal 1796.

Il programma espositivo della mostra coloniale, invece, era stato definito dal Comitato referente per l'evento fin dal gennaio 1913, come si legge sulle pagine de *Il Lavoro*: «dare al visitatore e allo studioso una chiara e precisa visione di quel che sono e quel che valgono le nostre Colonie, del lavoro da farsi per la conquista dei mercati coloniali, dei prodotti che da esse possono ritrarsi e che ad esse possono essere inviati dai nostri commercianti e industriali» [Il Lavoro 12 gennaio 1913, 5].

Si stabilisce, inoltre, di organizzare «una Mostra Storica dell'antica colonizzazione genovese, che riuscirà oltremodo istruttiva e interessante, per mostre illustrative dell'opera di colonizzazione degli italiani all'estero e nelle colonie nostre dell'Africa, per una raccolta di fotografie e riproduzioni di monumenti, costruzioni, ecc. esistenti in paesi esteri e dovute all'ingegno e al lavoro italiano...Così pure venne approvato di impiantare nel recinto della Esposizione dei villaggi indigeni, delle serre coloniali, dei pollai e delle *zeribe* contenenti i campioni vivi degli animali e dei volatili domestici della Eritrea, della Somalia e della Libia.





MOSCHEA TRIPOLITANIA E PADIGLIONE COLONIE.

5: Il padiglione della Mostra coloniale, in *Ricordo di Genova – 60 vedute*, collezione privata.

Finalmente venne anche stabilito di riprodurre le feste e le cerimonie tipiche (*mascal, asciura, fantasie*, ecc) che animano e rendono caratteristica la vita delle nostre Colonie».

Da un lato, dunque, si pone subito l'accento sulle recenti conquiste italiane di territori nordafricani quali la Tripolitania e la Cirenaica, dall'altro si volge lo sguardo anche al passato, all'epoca delle grandi conquiste genovesi e veneziane in Oriente.

Il padiglione dedicato alla mostra coloniale occupa un'area di circa 7000 mq ed è costituito da una singolare costruzione a due piani che riproduce una città del 1300. All'interno vengono ricostruiti monumenti realizzati dai genovesi in Oriente, tra cui la torre Galata costruita a Costantinopoli nel 1348; l'architettura effimera di Coppedè include anche torri di avvistamento, grandi palazzi, i minareti e addirittura la moschea di Tripolitania. In collaborazione con il Ministero delle colonie vengono esposti collezioni di armi e utensili, modelli di capanne, prodotti delle industrie locali e manichini raffiguranti gli abitanti delle regioni colonizzate in abiti tradizionali (fig. 5).

Nel perimetro dell'Esposizione viene incluso anche il museo di Storia Naturale utilizzato per l'esposizione di documentazione antica, tra cui il giornale di bordo del console Tomaso Domoculta, l'eroe che conquistò con le navi a vela i Dardanelli, due rilievi di Scio e Caffa, fotografie e vedute di Galata, Pera, Soldaia, Trebisonda e Famagosta.

Sul finire del 1913, quindi, le mostre programmate per l'Esposizione che si prevedeva di inaugurare nella prima metà del 1914, erano solo quelle riferite all'igiene, alla marina e alle



GIULIANA RICCIARDI



6: Le infrastrutture di trasporto dell'Esposizione: la funicolare e la monorotaia (da Minnella 2015, pp. 117 e 127).

colonie. Accade, tuttavia, che i rappresentanti in Italia dei paesi stranieri, in visita al cantiere in attività a fine gennaio del 1914, stupiti e ammirati per i lavori in corso, propongono un'ulteriore esposizione riguardante le Nazioni Americane, con l'intento di valorizzare il lavoro degli italiani emigrati all'estero. Nonostante il poco tempo a disposizione viene accolta anche questa nuova proposta e riuniti i consoli delle repubbliche americane residenti a Genova, si identificano presto le sezioni della mostra, che saranno dedicate rispettivamente ai prodotti di ciascun territorio, all'esportazione italiana nelle Americhe, agli imballaggi per l'esportazione, al lavoro degli Italiani espatriati, sezione quest'ultima «che raccoglierà fotografie dell'opera svolta dagli italiani col braccio e con l'ingegno nel campo dell'agricoltura, dell'industria, del commercio, dell'arte nelle Americhe» [Minnella 2015, 100].

### 3. L'Esposizione dall'alto e dal mare

È questo un altro significativo risultato raggiunto dall'Esposizione genovese del 1914 attraverso la realizzazione di due innovativi sistemi di trasporto: una funicolare che collega il piazzale espositivo con le alture di Carignano e una monorotaia che collega piazza di Francia con il porto.

La funicolare viene progettata dall'ingegnere bergamasco Alessandro Ferretti per unire il piazzale dell'Esposizione ad un altro piazzale, quello delle mura di Santa Chiara, da dove si può godere di una visione complessiva dell'area espositiva. Tra i massimi esperti mondiali nel settore, l'ingegnere Ferretti aveva già realizzato per l'Esposizione di Torino del 1911 un impianto funicolare lungo cinque chilometri, destinato, tuttavia, al trasporto merci. Per Genova realizza in sicurezza un sistema a doppia fune traente, per cui in caso di rottura di una delle due funi, l'altra potrà fermare l'impianto e ricondurre la vettura al punto di partenza, oltre a prevedere un freno automatico, che entrerà in funzione in caso di rottura di entrambe le funi. L'impianto inaugurato nel luglio 1914 ha uno sviluppo in verticale ed è destinato al trasporto di persone. Inizialmente nell'autunno del 1913 si era pensato di commissionare allo stesso ingegner Ferretti un'infrastruttura del genere funivia anche per collegare il piazzale espositivo con il porto. Tuttavia il dover realizzare dei sostegni in mare con il rischio delle mareggiate induce a scegliere un altro tipo di sistema, una monorotaia, progettata dall'ing. Enrico Coen Cagli. Questa infrastruttura denominata Telfer, realizzata interamente da ditte italiane, parte dal ponte Bazzecca dove oggi ha sede la Questura, attraversa Corso Aurelio Saffi per spostarsi sul mare, collegando piazza di Francia con il molo Giano, dove viene

costruito un padiglione espositivo per il Consorzio autonomo del Porto, che include anche un ristorante panoramico. L'impianto è sollevato di circa 1500 metri sul livello del mare e può trasportare complessivamente 80 persone, configurandosi come un efficiente sistema di trasporto pubblico, poi declassato a trasporto merci, soprattutto carbone, al termine dell'Esposizione. Si tratta di una novità assoluta a livello mondiale, una ferrovia elettrica sospesa ad un'unica rotaia, monorotaia, appunto, "destinata al trasporto dei passeggeri e che costituirà una speciale attrattiva della mostra sia riguardo al sistema, novità non priva di arditezza, sia riguardo al percorso, che si sviluppa per intero sulla riva del mare stesso" [Minnella 2015, 123], come si legge nella relazione dei progettisti.

La monorotaia le cui fondamenta vengono gettate il 26 gennaio 1914, viene velocemente realizzata per il mese di maggio con l'impiego massiccio di 600 operai. Resterà in attività fino al 1918, ma la struttura sarà definitivamente smantellata solo nel 1961 in occasione delle celebrazioni per il centenario dell'Unità d'Italia (fig. 6)

## Conclusioni

L'Esposizione chiude al pubblico definitivamente il 15 dicembre 1914 con un numero giornaliero medio di 4500 visitatori. In Consiglio comunale si richiede una proroga, ma i costi molto alti e la guerra non incoraggiano. L'esperienza tuttavia consentì a Genova di mostrare i progressi raggiunti in ambito marittimo-commerciale e infrastrutturale. Alcuni edifici ed infrastrutture continuano ad essere utilizzati per diversi anni dopo la chiusura dell'evento: il teatro all'interno della galea fino al 1924, la monorotaia fino al 1918, mentre prima e dopo l'inaugurazione dell'Esposizione ci si interroga su quale sarà la definitiva sistemazione della zona espositiva, quando "le navi fantastiche, lo stadium, gli archi trionfali, le colonne rostrate, le vittorie aligere saranno scomparse dalla spianata del Bisagno e l'immenso campo si presenterà nella sua nudità brulla" [Il Lavoro 26 maggio 1914, p. 4]. Dopo vari progetti e proposte questo spazio avrebbe assunto l'assetto definitivo negli anni Trenta del Novecento su progetto di Marcello Piacentini, mentre Renzo Piano nel suo *Affresco* donato a Genova nel 2004 ripropone parte del percorso della monorotaia per collegare l'aeroporto cittadino con la zona di san Martino.

## Bibliografia

- All'Esposizione Marinara* (1913), in «Il Lavoro», 9 dicembre, p. 3.
- Allo Stadium una serie di brillanti spettacoli cinematografici popolari* (1913), in «Il Lavoro», 26 giugno, p. 4.
- COEN CAGLI, E. (1914). *Ferrovia elettrica sospesa ad unica rotaia fra l'esposizione e il porto a Genova*, Roma, Stab. tipo-litografico del Genio civile.
- Cose dell'Esposizione. Un appello alla cittadinanza* (1914), in «Il Lavoro», 27 aprile, p. 4.
- Cose dell'Esposizione. Una 'Rassegna Illustrata'* (1913), in «Il Lavoro», 15 luglio, p. 4.
- Esposizione internazionale di Marina, igiene marinara e mostra coloniale italiana, Genova 1914, Divisione educazione fisica: bollettino ufficiale* (1913-1914).
- FLORES D'ARCAIS, F. (s.d.). *Il genio nella cenere. Catalogo delle opere di Enzo Bifoli dal 1896 al 1942*, s. l.
- I lavori dell'Esposizione del 1914 in piazza di Francia* (1913), in «Il Lavoro», 26 luglio.
- La corrida romana allo 'Stadio'* (1913), in «Il Lavoro», 25 giugno, p. 4.
- La solenne inaugurazione dello 'Stadium'* (1913), in «Il Lavoro», 9 giugno, p. 4.
- L'igiene popolare* (1914), in «Il Lavoro», 26 maggio, p. 2.
- MAINERI, B. (1914). *L'Esposizione di Genova*, in «Nuova Antologia», n. 1019, pp. 519-523.
- Melanconie su Genova nuova* (1913), in «Il Lavoro», 14 novembre, p. 4.
- MINNELLA, M. (2015). *1914. L'Esposizione Internazionale di Genova. Il futuro nella storia*, Genova, De Ferrari.
- Per la sistemazione edilizia della spianata del Bisagno e copertura del torrente* (1914), in «Il Lavoro», 26 maggio, p. 4.

GIULIANA RICCIARDI

*Rassegna ufficiale illustrata dall'Esposizione internazionale di Marina, igiene marinara e mostra coloniale italiana* (1914).

*Ricordi di Genova – 60 vedute* (s.d.), Genova.

*Si apre l'Esposizione* (1914), in «Il Lavoro», 23 maggio, p. 2.

*Una ferrovia a rotaia sospesa* (1914), in «Il Lavoro», 8 febbraio, p. 4.

*20 mila persone nello Stadio per la commemorazione popolare di Giuseppe Verdi* (1913), in «Il Lavoro», 16 giugno, p. 4.

## Progetto Venezia *Venice project*

**ANDREA DONELLI**  
Università di Trento

### Abstract

*Il titolo 'Progetto Venezia' riguarda l'esperienza della III Mostra Internazionale di Architettura relativa alla Biennale di Venezia del 1985. Tale evento (epocale) si colloca come l'atto conclusivo di un ampio lavoro avviatosi sulle questioni espositive e coincidenti con altri temi progettuali di notevole spessore culturale per la città di Venezia e per la terraferma. I segni antichi e magici depositati sulla città di Venezia e sulla sua terraferma costituiscono le forti correlazioni tra pensiero e storia, condicio estetica della spazialità urbana, della sequenza costruttiva, nella razionalità e nelle formalizzazioni successive.*

*The title 'Venice Project' it concerns the experience of the III International Architecture Exhibition relating to the Venice Biennale in 1985. This (epochal) event takes the form of the concluding act of a broad work undertaken on exhibition issues and coinciding with other design themes of considerable cultural importance for the city of Venice and the mainland. The ancient and magical signs deposited on the city of Venice and on its mainland constitute the strong correlations between thought and history, an aesthetic condition of urban spatiality, of the construction sequence, in rationality and in subsequent formalizations.*

### Keywords

Eventi architettonici, Disegno e pensiero, Venezia allestimenti e progetti.  
*Architectural events, Drawing and thinking, Venice installations and projects.*

### Introduzione

La città di Venezia e la sua terraferma hanno consentito di esplorare all'interno di una serie di sapienti esperienze un fare di sperimentazioni tecniche e costruttive. Le forme e le immagini urbane riferite ad un programma rivelatosi intelligente si possono considerare connotate da una trilogia costituita tra pensiero, disegno e storia che si è rivelata fondamentale e pregnante nel contesto culturale e nel sedime della città. Questo intreccio ha dimostrato la vitalità e la potenza culturale prima di tutto storica e geopolitica depositaria della conoscenza espressa in particolare attraverso i fatti del passato fortemente caratterizzanti. Il dato iniziale di base storica è riscontrabile nella competenza assunta dalla Serenissima sia per la città di Venezia sia sulla terraferma con l'attivazione politica ed insieme culturale di una serie di programmi e di realizzazioni di investitura economica e militare che si sono articolati coerentemente su differenti scale: quella geografica e territoriale con opere idrauliche e militari, quella urbana ed architettonica attraverso concreti processi di riabilitazione e di restauro di manufatti e di ville. Nel tempo recente è invece la figura di Giuseppe Samonà a svolgere il ruolo di *deus ex machina* per 'l'architettura della città' poiché con il suo contributo intellettuale e culturale ha dato forma ad una preparazione teorica che è stata premonizione dei fatti architettonici accaduti in seguito. Di fatto, tra la fine degli anni Settanta e la metà degli anni Ottanta del Novecento la cultura della città di Venezia e della sua terraferma sono state al centro di una serie di studi e di programmi. Nell'estate del 1978 lo IUAV, con la collaborazione



1: Francesco Guardi: *Cannaregio dal ponte dei tre archi*. <https://www.pinterest.it/pin/356417757987194190/>.

all'Assessorato alla cultura del Comune di Venezia, ha organizzato un seminario internazionale di progettazione riferito all'area del sestiere di Cannaregio. Nel 1980 la Biennale di Venezia, diretta da Paolo Portoghesi, ha dato vita ad una mostra il cui titolo è eloquente per la città stessa 'La Presenza del Passato' ed in questa occasione grazie ad Aldo Rossi elabora magicamente il 'Teatro del Mondo'. Questo fervido tempo di attività per la città vede inoltre avviarsi la complessa ricerca architettonica sull'Arsenale veneziano. Queste sperimentazioni hanno consentito di ricavare le immagini artistiche in una unità di figure di città, di luoghi di un registro figurativo in cui riconoscere le sue leggi e la sua essenzialità, origine delle relazioni vitali tanto 'artificiali' quanto il suolo veneziano. Pensiero, immagine, *trans figurazione* costituiscono una sorta di magia unita alla struttura ossia al farsi opera, collocandosi quest'ultima nelle interpretazioni che la ri-generano. Infatti, le esposizioni veneziane e venete hanno costituito l'occasione concreta di legittimare una esemplarità didascalica tra porre in opera e città-cultura operante.

### 1. Perdere e ritrovare l'immagine

Venezia come 'l'indescrivibile approdo', come «la più inverosimile delle città» [Macura Šmulja 2010, 170]. In questa particolare realizzazione di matrice poetica si osservano immagini della città nella quale il protagonista Aschenbach è sedotto dalla forza dell'eros platonico, riconosce il senso della bellezza artistica e allo stesso tempo quella dell'essere umano. Anche se il protagonista non arriva a Venezia per la prima volta, la sua esperienza risulta unica. Il silenzio di Venezia scandito dai canali, dai rii, dalle calli, gli antichi e storici palazzi fanno da sfondo a questo deserto reso muto dall'epidemia, in cui si intrecciano le immagini. Immagini, pensate, perdute, ritrovate in cui bellezza, malattia e decadimento costituiscono in colui che vede e sente mondi arcani ed invisibili in cui si chiude scoprendo l'universale corrispondenza e analogia delle cose. La ricerca architettonica e la problematicità della realtà sostituiscono al discorso volgare dell'edilizia fatto con parametri stilistici, generici ed equivoci un discorso formulato attraverso parametri tipici propri della competenza e della sapienza costruttiva.





2: La camera oscura. La 'rappresentazione del mondo attraverso il centro di proiezione' di Jean Dubreuil.

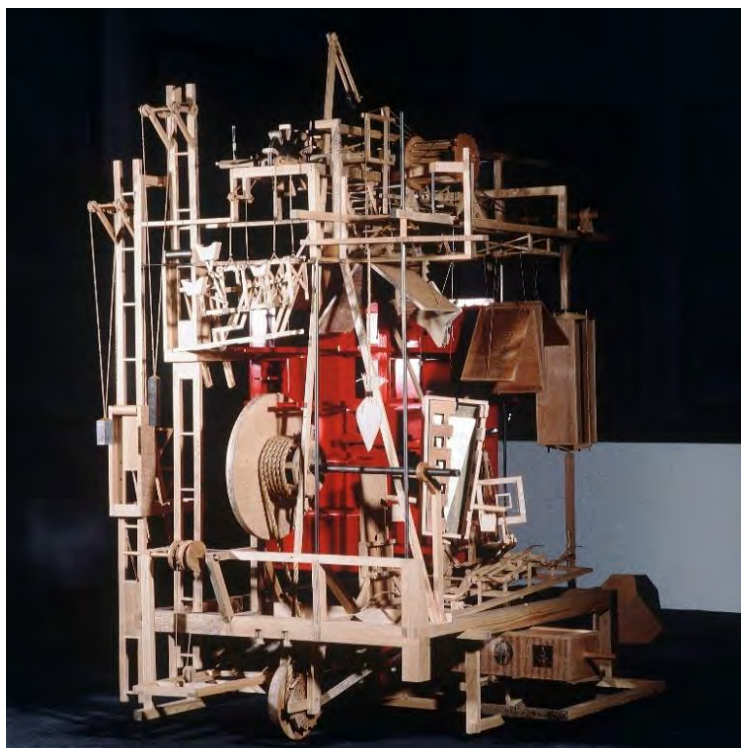
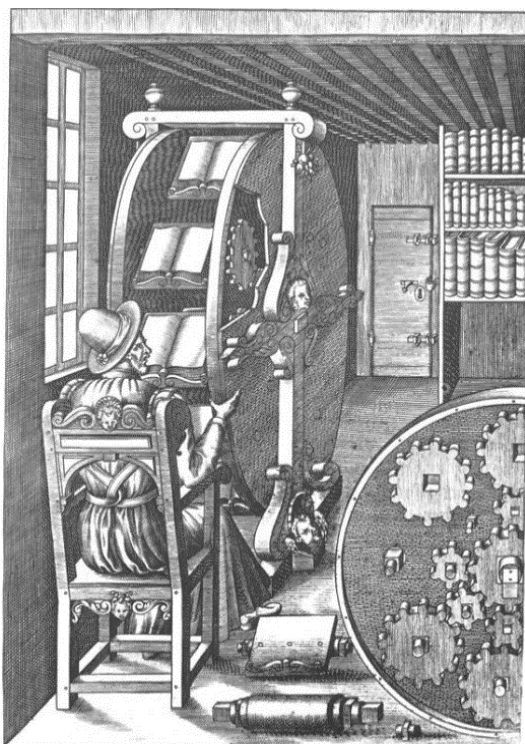
Pertanto, Venezia e la sua terraferma nel tempo costituiscono uno stato ricco, prospero che per di più è anche una potenza marinara. Ed ancora Venezia come città di bellezza e libertà umana, spazio di gioia e godimento è una repubblica retta sulla legge e sulla giustizia. L'occhio del protagonista di Mann è l'occhio dell'architetto che si *misura* con la città e con i suoi territori [Ugo 1994,96]. Egli non vede le cose, ma le loro infinite relazioni, le concordanze, riuscendo a mettere insieme sintesi sublimi che consentano la costruzione, la sincera concretezza di realizzare l'opera. L'architetto coglie nella città di Venezia e riconosce nella sua attività segreta, ma anche pratica e di ricerca, il tema della rappresentazione della città indicando il passaggio concreto della città 'transitoria' costruita e quindi descritta in legno tra apparati effimeri e tecniche provvisorie e quella che è in divenire, ossia la città istituzionalizzata di pietra. In questa mutazione e metamorfosi di sperimentabilità tra il legno e la pietra si riscontra quel sottilissimo e raccolto passaggio contraddistinto tra ciò che rappresenta l'utilità e ciò che definisce il disegno della necessità. *L'occhio alato della mente*, simbolicamente riconducibile all'Alberti in cui l'occhio e la mano sono gli strumenti essenziali dell'architetto. Il sapere osservare, come nell'etimologia latina della parola *observare*, «serbare, custodire, considerare» coglie il senso proprio del conoscere e svelare il segreto del fare che consente di mostrare le cose attraverso le loro relazioni. Un interrogativo riguarda il che cos'è un'immagine. L'immagine è di per sé un fatto dedotto, ma se si osserva bene, la sua realtà è illusione, singola apparenza, poiché essa restituisce la superficie delle cose, non il fondamento e nemmeno la verità che resta prerogativa della parola. Per la città di Venezia è bene considerare le suggestioni dei vedutisti riferite alle rappresentazioni che considerano la certezza di un 'vedere' attraverso una temporalità che è sezionata e fissa. Scaturisce all'interno del vedutismo veneto e veneziano in opposizione ai nodi problematici dell'immoto un processo di estraneità che comporta il *trans figurare* dell'immagine della città costituito da un complesso di materiali morfologici ed eterogenei uniti dalla vicenda culturale e da segni storici.

Tra gli strumenti di questa particolare azione si riconosce l'arte e la sapienza del senso della costruzione di navi o fabbriche un'edilizia che è variabile quale ricerca di una grammatica generativa. La fondazione delle morfologie edilizie che a loro volta costituiscono un tutt'uno con l'impianto urbano che è comune sia per l'edilizia domestica sia per quella di carattere industriale nella fattispecie la vincolante relazione dell'immagine del palazzo e dell'arsenale, «generata da un'unica riflessione tecnica e figurativa». [Pastor 1980,106] Ritrovare l'immagine

come di un ritorno ad Itaca, significa cogliere e riconoscere all'interno del processo morfologico le figure in cui modi e tecniche formano l'essenza del necessario. Attraverso queste esperienze e prove si collocano una serie di sequenze tra esse parallele, desunte dalle specifiche figurabilità. Infatti, le esperienze legate ai concorsi di progettazione per Venezia, in particolare per l'area di Cannaregio, e in modo significativo per la Biennale di Venezia del 1980 *La Presenza del Passato* con i progetti per la *strada Novissima* e il Teatro del Mondo di Aldo Rossi, così come la *III Mostra Internazionale di Architettura* relativa alla Biennale di Venezia del 1985 dal titolo *Progetto Venezia* contengono al loro interno la potenzialità di organizzare la visione del mondo veneziano nella forma della complessità, specie quando essa si manifesta e si rappresenta come forma simbolica, eliminando ogni ingenua adeguazione all'immediatezza. La verità ora risiede in queste forme pensate, poi perdute ed infine ritrovate mostrandosi nei suoi esiti definitivi, nello stare in opera, nel sussistere come immagine poiché: «...L'unica speranza che rimane è di ritrovare nell'incosciente il cosciente, nel frammento l'intero, nel nulla il tutto. L'aver senso del mondo sta semplicemente nella nostra decisione di trovare senso in ciò che non ha senso, con la sola forza del nostro decidere così, del nostro volere così» [Petranzan 1991, 13].

## 2. Pensiero magico e struttura del fare

Il pensiero magico è l'analogia in quanto essa è la figura retorica che consiste nell'accostamento e in un certo modo nella comparazione, dato un collegamento per somiglianza, oppure per una sorta di contiguità in quanto parti di un tutto riferito ad un mondo dell'inconscio del sensibile, coesistenza in uno spazio che aziona un moto circolare, ondulatorio costituito in una struttura dell'immaginario. In architettura l'analogia muta il tempo nello spazio, in cui magicamente nello spazio si coglie un senso del tempo. Il tempo per l'effetto di contrazione consuma in un certo modo lo spazio. In altre parole contraendo lo spazio anche il tempo progressivamente si contrae. L'analogia in architettura si rivela come il pensiero magico in cui l'essenzialità dello spazio e del tempo si concentra nei fatti tra essi comparati producendo un effetto di simultaneità, in un immutabile presente e cioè grazie al potere del 'terzo occhio', col quale l'uomo ha conquistato il 'senso dell'eternità' [Guénon 1997, 203] Ciò riporta all'immagine del cattivo e buono architetto che Philibert Delorme pubblicò nel 1567. Il buono architetto ha tre occhi che gli consentono, uno di contemplare Dio e il passato, gli altri due di studiare il presente e prevedere il futuro. Il pensiero magico riferito all'analogia coglie nelle maglie del tempo e dello spazio, quei referenti, e le omologie che la cultura e la conquistata sapienza hanno posto in opera. L'analogia consente di collocare nello spazio la sintesi del tempo passato proiettandolo verso il futuro attraverso la tradizione. Ne scaturisce, nell'opera architettonica, la forma che è l'espressione tangibile del rapporto duale tra pensiero e saper fare. La forma si realizza con la componente della logica e della ragione che è essa stessa la misura esplicita del rapporto che si instaura nel senso di associare a ciò la riconoscibilità del carattere dell'opera stessa. L'analogia presuppone, come per la classificazione, la presenza di una casistica di elementi tra loro relazionabili. Per quanto concerne l'analogia gli elementi acquisiti non sono direttamente misurabili in quanto derivanti da differenti conseguenze, o avvenuti o registrati anche in maniera ideale. Anche la tecnologia consolidata che è l'espressione del come fare, deriva da esperienze edificatorie derivanti spesso da insuccessi o da fallimenti che ben presto sono divenuti tradizione e hanno permesso di riconoscere ed adoperare nel tempo in modo corretto i materiali, affinando in tal modo la tecnica. La lezione pervenuta dall'antico architetto costruttore si avvaleva di conoscenze fisico meccaniche ottenute dai materiali in uso, e della capacità di saper sfruttare con



3: Remelli, reading machine, in Keller, A. G. 1964 *A Theatre of Machines*. 4: Daniel Libeskind, *La macchina della memoria*. Biennale 1985, per gentile concessione, credit: Daniel Libeskind.

consapevolezza di causa quanto osservato in natura per restituirne il merito alla propria realizzazione di matrice e origine antropica. Su ciò si sono basate e realizzate le opere della città. Così come per la città lo spazio costituisce la dimensione più importante in cui si manifesta la variazione del tempo, del pensiero e delle esperienze. Il tempo è l'altra dimensione variazionale, non può essere esaminato come un aspetto ausiliario nelle considerazioni che riguardano la dimensione sia dello spazio di matrice teorica che empirica, poiché la variazione diacronica tende a sfuggire in larga misura all'osservazione diretta. La straordinaria esperienza riferita all'analogia trova il suo compimento quale sintesi tra pensiero, storia e disegno sulla costruzione delle *machine* relative agli allestimenti della Biennale del 1980 e del 1985, ossia quella di mostrare l'architettura all'interno di uno spazio dato rimandando alle diverse facciate della 'Strada Novissima', così come alla messa in opera e alla collocazione sul bacino di San Marco accanto alla punta della Salute il Teatro del mondo. Nella Biennale del 1985 dal titolo 'Progetto Venezia' si attuano quei precisi referenti che si traducono in qualità di specchio nel vedere il costante riflesso relativo al senso storico della città con il senso storico della rappresentazione. Tale fatto è rinvenibile nel processo della rappresentazione e dell'opera delle *Macchine della memoria* di Daniel Libeskind.

E non solo, ma anche l'operazione teorica progettuale dal titolo *Romeo and Juliet* composta da Peter Eisenman, contribuisce alla *ratio* su quei dettami geometrici relativi al disegno. Essi sono trasgrediti rappresentando in questa maniera il progetto con i suoi molteplici elementi dai rimandi alla 'scala urbana' tendente a voler esibire ed a esperire un controllo che si attiene ad un pensiero geometrico relativo al concetto topologico inteso a volere descrivere uno spazio teorico e mentale in quanto la '*misura*' assume valenze qualitative che appartengono alle proprietà fondamentali della topologia stessa. Il disegno di progetto è rappresentato attraverso i parametri

geometrici dell'assonometria, esso descrive gli elementi del testo: i castelli fortificati, la cappella, la tomba, così come il cardo e il decumano. Questa totalità riproduce il convergere delle differenti dialettiche tra relazioni e separazioni, cogliendo in questo modo un nesso mentale di appartenenza alla geometria topologica; in cui la magia del pensiero consente di fare coincidere lo spazio e il tempo. La Rappresentazione svela l'intima natura geometrica e il recondito potenziale del valore simbolico. Ciò avvalora anche il valore di un disegno che ripercorre, in sequenza soggettiva, il codice formale e ancora simbolico delle forme esistenti. Ciò può significare riproporre in una libera ed espressiva interpretazione alludendo anche di *ricondere*, e di ristabilire un atto di restaurazione che riporti l'ordine nelle cose, anche all'interno di una rappresentazione e progettazione teorica unita alla forma del pensiero che si inoltra dentro ai segreti della costruzione dell'opera ossia alla struttura del fare. Un riferimento alla struttura si configura nella morfologia urbana della città di Venezia, che costituisce un riscontro essenziale; una immagine concreta resa tale dalla condizione di poter esprimere il principio di un modello stesso di città sotto forma di *pattern* ossia, al significato che va oltre l'idea per cui può essere pensato e compreso come modello, in quanto dato pragmatico o schema riferito a possibili ipotesi. Con *pattern* si intende descrivere ampiamente la struttura formante dello spazio e di conseguenza le concordanze. Questo aspetto riguarda specificatamente il caso della morfologia della città di Venezia. Infatti, è possibile descrivere in successione le connesse relazioni urbane in base ai casi riportati e riassunte in sequenza: calle/ponte/calle; fondamenta/ponte/fondamenta; fondamenta/ponte/calle; calle/ponte/calle/campo; calle/rio o canale; ponte/sotopòrtego – calle - campo; fondamenta/ponte/edificio; edificio/calle; edificio/fondamenta; edificio/campo; campo/rio o canale. Questa esposizione sinottica tende a ricostruire il sistema morfologico relativo agli elementi costitutivi su cui si dispone la città; in quanto tale; la composizione delle relazioni concorre a depositarsi come base per predisporre esperienze che contribuiscono a dare vita a differenti esperienze siano esse disciplinari, figurative, storiche, o immaginate come ad esempio la realizzazione di particolari architetture o apparati provvisori dialoganti con la *forma urbis* veneziana.

### 3. Costruire *machine*

La *machina* dei Romani rimanda alla *mechanè* dei Greci, e a tutti i suoi significati di inganno e trucco per vincere la natura attraverso il suo carattere di *medium*, diversa è la storia linguistica dell'*ingenium*, ossia, il dispositivo, il congegno (l'etimo è proprio quello) che serve a realizzare una funzione. *Machina* è quella teatrale, in *primis* il *deus ex machina*, ma lo è anche il cavallo di Troia, e ogni altro meccanismo che sia costruito per compiere un atto 'non naturale'. Nell'intendimento dell'architettura *machina* nell'accezione antica del termine significa una costruzione temporanea, pensata per un uso provvisorio, per un tempo determinato. Come nella tradizione veneziana, le *machine* servivano per costruire altre *machine*. Infatti, tale ingegno relativo alla carpenteria navale consisteva nell'organizzare dispositivi utili e necessari al fine di realizzare le imbarcazioni. La storia e la vicenda dell'Arsenale di Venezia è implicita a questo *modus operandi*; così come all'interno della tradizione storica in cui per determinati eventi celebrativi come la festa della 'Sensa' lo sposalizio del Doge con il mare, o per eventi legati al sopraggiungere di personalità in città, si innalzavano in legno con fasciami sistemi costruttivi quali archi trionfali, catafalchi che galleggiavano, modelli in vera grandezza che rappresentavano l'idea di un'architettura nella sua sperimentabilità. Ed è proprio nel definito 'spazio dell'immaginario', che la '*Strada Novissima*' è realizzata per la Biennale del 1980 presso le 'Corderie' dell'Arsenale di Venezia. Essa intendeva materializzare la maniera di realizzare uno spazio che traesse memoria e soprattutto la metafora delle architetture pensate





4: Costantino Dardi, progetto del Ponte dell'Accademia nello sfondo il progetto per il Ca' Venier dei Leoni, Biennale 1985, credit: Ordinamento scientifico a cura dell'Archivio progetti Università IUAV di Venezia / MAXXI Roma.

e costruite come forma di spettacolo secondo l'atteggiamento dei fasti dell'antica città. Entrata nella dimensione della cultura urbana, questa sorta di scena fissa costruita con mezzi semplici e con tecniche artigianali in 'conformità' ad una 'regola' veneziana si predispondeva e si realizzava la composizione urbana delle facciate che si collegava alla tradizione delle apparecchiature effimere rievocando la tradizione cinquecentesca tipica delle occasioni delle feste. Il legame figurato era anche con il Teatro del Mondo voluto da Paolo Portoghesi e progettato da Aldo Rossi. Allo stesso modo del Teatro del Mondo si declina il progetto per il ponte dell'Accademia di Costantino Dardi per la Biennale del 1985. Il tema è stato pensato sulle immagini delle figure urbane di Venezia come una macchina, il cui meccanismo è regolato dalle forze della natura, dalle correnti dell'acqua, dalla marea della laguna. Il '*ponte macchina*' è una struttura reticolare in legno, le connessioni sono garantite da un sistema di cerniere e di telai a loro volta controventati.

La 'spettacolarità' è garantita dall'azione e dal movimento del ponte; ciò viene realizzato e trasmesso mediante una pensata ed ordinata meccanica costituita da ruote dentate, pulegge, alberi di trasmissione, pignoni, argani, cinghie e catene, anche attraverso un apparato di scale mobili che secondo le leggi della natura lentamente sollevano e discendono il sistema. Poco distante dal ponte dell'Accademia sorge il palazzo di Ca' Venier dei Leoni, (anche Dardi si occupa di questo tema e lo inserisce nello stesso disegno in cui rappresenta il ponte); infatti, anche il tema di Ca' Venier è inserito nel programma della Biennale del 1985 per lo svolgimento di uno studio progettuale. Di particolare interesse e raffinato esito è il progetto di Valeriano Pastor in cui la 'macchina' richiama l'idea dello sperimentare, e lo scopo è avere per tema la meditazione sul dettaglio, attraverso una ricerca di catene etimologiche, una figura retorica che consiste nell'analogia tra più figure che condividono la stessa radice di origine. La 'macchina' è pensata nella sua costruzione come un sistema in acciaio e legno: puntoni e tiranti a 'superficie rigata' sono di sezione circolare in legno anch'essi con l'anima d'acciaio e con fasciame collaborante in compensato marino. Il tema dell'immagine, del fare struttura e del



costruire macchine rimanda al pensiero magico, all' analogia quale fusione di figure, operata storicamente dal Codussi, e di figure di strutturalità che si ritrovano invece nell'Alberti. Come dire che il processo riguardante il tema delle esposizioni e delle realizzazioni della Biennale del 1980 e del 1985 si colloca dentro alla storia delle origini della città coniugandosi alla lingua 'moderna'. Questo passaggio di sintassi samoniana è *medium* della comprensione dell'origine dalla storia urbana della città di Venezia che si sposa con la *ratio* in cui si intrecciano i segni storici derivati dall'analisi e *lexie* estetica. [Barthes 1974,13] Il tema della città che si rispecchia nei contenuti della manifestazione espositiva e concorsuale pone l'essenza dello spirito figurativo, legata soprattutto alla questione della rappresentazione qui riferita alla cultura veneziana che intende imprimere coerenza tra il pensiero teorico e quello pragmatico esplicitandosi attraverso la consolidata *forma urbis* della città. In ciò si ritrova la lezione dell'unità inscindibile urbanistica – architettura di Giuseppe Samonà, una maturità che determina la venezianità, ossia la tradizione, che è data dalla forma classica delle esperienze che hanno richiesto la ricerca dell'essenzialità attraverso una forma di purezza costruttiva e formale, superando il fascino delle esteriorità a vantaggio di una coerenza interiore. La città di Venezia pone in sé il significato di essere città della descrizione e della conoscenza, ma anche dell'immaginazione che nasce dal concreto della sua struttura urbana, dalla morfologia e dalla sapienza di Stato. L'architettura riesce in questo modo a cogliere le ragioni, le funzioni, in particolare il carattere delle opere con le quali essa si misura. La città del Settecento, il cui riferimento noto è il 'Capriccio veneziano' del Canaletto è una sorta di 'città analoga', di fabbriche palladiane, le quali restituiscono una città idealizzata, intenta a precisarne i fasti; ma è anche un primo segnale di una rappresentazione che annuncia l'inizio della decadenza della Serenissima. In ciò la città si colloca quale *medium* tra la sua storia e la sua immagine. Opportuna come riflessione è una citazione di Kandinskij: «grande astrazione, grande realismo»; in parallelo un'altra affermazione di Georges Duby concorre a fornire testimonianza del ruolo figurativo della città di Venezia: «nella maggior parte del passato storico, le rappresentazioni figurative sono state cariche di un senso più profondo e di portata più immediata che non la scrittura». Questo per precisare il senso duale di un sistema figurativo urbano deputato alla rappresentazione, capace di articolare e di provare la figuratività, così come di esercitare il controllo delle esperienze storiche ed artistiche conservando la fedeltà alle origini. In questo atteggiamento culturale le esposizioni del periodo contemporaneo si sono sempre relazionate con un territorio costante di segni, di gesti e soprattutto di rapporti intrecciati con la storia stessa della città.

## Conclusioni

La storia delle esposizioni in cui sono state protagoniste le architetture provvisorie, gli apparati temporanei, i temi di progetto che spesso sono stati concordanti e complici con il tema della manifestazione o anche più semplicemente con gli stessi allestimenti di mostre, hanno spesso sovrastato e dato testimonianza con il loro impegno e soprattutto con il pensiero rivelatore, di essere stati portatori di contenuti culturali, storici e di un disegno che rispecchiasse l'immagine della città. Il tema della Biennale 'Progetto Venezia' del 1985 è sintesi di un insieme di fatti inerenti ad una unità di esperienze storico architettoniche passate che si sono condensate quale *medium* mediante la figura di Aldo Rossi, nella contemporaneità delle esposizioni delle Biennali. La scuola universitaria di Venezia ha permesso, fin dalla sua fondazione, di fare coincidere sapienza e abilità, nel mostrare e nel documentare quei contenuti che hanno reso esplicite le varie articolazioni categoriali, assumendo ora ambiti autonomi, ora di dipendenza, e ancora di fusione. Questi speciali intrecci e collegamenti di matrice culturale sono da imputarsi alla grandezza della storia

urbana della città di Venezia. Vi è poi nella città vista nietzschianamente ne *‘L’ombra di Venezia’* l’autentica solitudine. «Una solitudine metafisica, che può essere paragonata alla solitudine dei segni che rappresentano frammenti di realtà per cui essi sembrano non garantire altro significato che quello dell’associazione onirica» [Dottori 2006, 193].

### Bibliografia

- BARTHES, R. (1974). *S/Z*, New York, Editions Hill & Wang
- DOTTORI, R. (2006). *La parabola metafisica nella pittura di Giorgio De Chirico*, in «Metafisica» n. 5-6, pp. 183-202.
- EISENMAN, P. (2009). *La base formale dell’architettura moderna*, Bologna, Edizioni Pendragon.
- GUÉNON, R. (1925). (1997). *L’Homme et son devenir selon le Vedanta*, Edizioni omnia veritas Ltd.
- La presenza del passato. Prima mostra internazionale di architettura* (1980), a cura di P. Portoghesi, Venezia, Electa.
- MACURA, S., ŠMULJA, S. (2013). *La morte a Venezia di Thomas Mann e la morte a Venezia di Meša Selimović*, in «Il sogno italiano», Atti del II Convegno Internazionale di Studi dell’AIBA, Banja Luka 18-19 Giugno 2010, a cura di D. Capasso, R. Russi, Aonia Edizioni, p. 170.
- PASTOR, V. (1980). *10 immagini per Venezia*, in «10 immagini per Venezia», Roma, Officina, pp. 105-109.
- PASTOR, V. (2017). *Tracce*, 4 voll., Padova, Edizioni Il Poligrafo.
- PETTRANZAN, M. (1991). *Considerazioni attuali*, in «Anfione Zeto, La Tensione del fare, il tema e le sue variazioni», Treviso, Pagus Edizioni.
- SCOLARI, M. (2005). *Il disegno obliquo*, Venezia, Marsilio.
- Terza mostra internazionale di architettura* (1985), a cura di A. Rossi, voll. I e II, Venezia, Electa.
- UGO, V. (1994). *Fondamenti della rappresentazione architettonica*, Bologna, Esculapio.
- Venezia di carta* (2018), a cura di A. Ferrighi, Siracusa, LetteraVentidue.

### Sitografia

- <https://plusacne.wordpress.com/2014/01/04/progetto-venezia/> (marzo 2020)
- <https://www.pinterest.it/pin/356417757987194190/> (marzo 2020)
- <https://anitachowdry.wordpress.com/2014/05/10/a-theatre-of-machines/> (marzo 2020)



## *Venezia città contemporanea. Permanenza e trame temporanee come strumento di rigenerazione urbana*

### *Venice contemporary city. Permanence and temporary welfts as tool for urban regeneration*

**ROBERTA BARTOLONE**

Università Iuav di Venezia

#### **Abstract**

*Quella di Venezia è una storia di negoziazione di spazio e interessi. Agire per il futuro sostenibile della città impone una riflessione sulle sue dimensioni complementari: temporanea e permanente. Il sistema dei grandi eventi transitori, ma continuativi, può rappresentare, per le città che attraversa, una risorsa illimitata e rigenerabile, sia per i materiali e le idee che produce, sia come nuova forma di riuso adattivo del patrimonio storico. Con queste premesse, le mostre di Arte e Architettura della Biennale di Venezia rappresentano una potenziale risorsa come strumento per intervenire sul ripensamento della forma pubblica della città.*

*The history of Venice tells a story of negotiation of space and interests. To act for the sustainable future of the city requires a reflection on its complementary dimensions: temporary and permanent. The system of big events, transitory but continuous, can represent, for the cities they pass through, an unlimited and regenerable resource, both for the materials and ideas they produce, and as a new form of adaptive reuse of historical heritage. Compared to these premises, the Art and Architecture exhibitions of the Venice Biennale represent a potential resource as a tool to intervene on rethinking the public form of the city.*

#### **Keywords**

Temporaneo, seriale, riuso.

*Temporary, serial, reuse.*

#### **Introduzione**

La panoramica sul sistema degli eventi culturali a Venezia fornita dal 13esimo *Rapporto sulla Produzione Culturale* a cura della Fondazione di Venezia registra, nel biennio 2015-2016, oltre 5.460 eventi temporanei (2.838 nel 2015 e 2.629 nel 2016). Lo studio fornisce un quadro dettagliato sulla quantificazione e categoria tipologica delle iniziative (conferenze, mostre, rassegne etc.), sul settore culturale di riferimento, sulla localizzazione all'interno del territorio e sui soggetti promotori (suddivisi nelle categorie Fondazioni e Istituzioni, Enti pubblici, Associazioni culturali, Privati come librerie ecc.). Si tratta di un'Agenda articolata in appuntamenti che vanno dalla media dei 74 giorni delle attività espositive a quella dei 2 giorni per le restanti tipologie di evento e che investe settori diversi della cultura: Teatro, Arti visive, Architettura e Musica. I siti occupati temporaneamente da iniziative culturali, nel biennio citato, sono stati oltre 300, e sono compresi all'interno della città metropolitana di Venezia. Il rapporto registra una netta differenziazione in termini numerici tra gli eventi svolti nel centro storico (72,6% del totale) e quelli in terraferma,

ROBERTA BARTOLONE



1: *Artipelago Biennale*. La mappa, elaborata dall'autore, è frutto della sovrapposizione di parte del tessuto urbano del centro storico di Venezia all'interno dell'area dei Giardini della Biennale, rispetto alla quale sono mantenute le preesistenze dei Padiglioni Nazionali. L'immagine stimola a ripensare al ruolo delle mostre di Arte e Architettura come nuova infrastruttura culturale di prossimità e come strumento di azione di riuso adattivo del patrimonio storico.

confermando la consolidata vocazione della Venezia insulare a polo culturale. Le rassegne di Arte e Architettura della Biennale, all'interno di questo eterogeneo panorama di appuntamenti, assumono un ruolo di assoluta rilevanza, come azione che ha un impatto diretto sulla forma pubblica della città. L'entità del mercato immobiliare di spazi in affitto indotto dalle manifestazioni è di 53 ettari (circa metà dell'area occupata dall'Expo 2015 di Milano). Si tratta di una *piattaforma museale informale* che si connota come *Artipelago* transcalare, in quanto sospeso tra una dimensione locale e una globale. L'occupazione temporanea di spazi, indistintamente pubblici e privati, sotto l'impulso delle mostre di Arte e Architettura della Biennale agisce alterando quelle che sono le caratteristiche morfologiche della città di Venezia, modificando le condizioni di permeabilità del tessuto urbano alle pratiche d'uso della vita collettiva. Si tratta di un'anamorfosi del piano su cui la città si fonda, che impatta sulla percezione e sulle modalità di fruizione di alcuni luoghi. Il tipo di mostra,



legato ai campi dell'arte e dell'architettura, prima nel suo genere, presenta un'organizzazione a 'satellite', diffusa in modo capillare nell'area metropolitana. Ad essere occupati sono indistintamente edifici di proprietà privata, pubblica o di Enti religiosi. La dimensione connotativa del marchio *Biennale* è talmente consolidata da potersi permettere di essere trasversale alla reale consistenza dei singoli luoghi che intercetta. Articolata in Padiglioni nazionali, eventi collaterali e in una rete parallela di esposizioni 'spontanee' non ufficialmente registrate all'interno dell'Agenda istituzionale, le due rassegne di Arte e Architettura incrociano beni differenti per titolo di proprietà, tipologia, destinazione d'uso, condizioni di conservazione, localizzazione. Tutti sono accomunati dall'essere temporanea terra di unione tra la rappresentanza più alta di espressioni culturali globali e una dimensione locale. È in questo rapporto di mutua reciprocità che la Biennale si avvale 'dell'immagine culturale' di Venezia, fonte della sua grandissima capacità d'attrazione e che il centro storico, sofferente della irreversibile trasformazione delle sue caratteristiche ambientali, fisiche, economiche e socio-culturali, fa rivivere economicamente il suo patrimonio. È forse questo l'aspetto che più avvicina l'immagine dell'Istituzione dell'oggi all'utopia che nel 1895 ne ha voluto la nascita e che mirava a trasformare Venezia in 'laboratorio per la modernità' [Romanelli, 1995]. La Biennale nel tempo si conferma come alternativa alla modalità di esposizione museale, privilegiando una dimensione partecipativa della mostra che punta a renderla percepita come 'strumento vivo di cultura' [Bettini 1957].

### **1. Evento temporaneo come nuova forma di riuso adattivo**

Il binomio che lega riqualificazione urbana e grande evento isolato - ovvero non reiterato nel tempo - si attesta come modello consolidato, in un'epoca di scarsità di risorse pubbliche, per agevolare l'attivazione di opere che portano all'infrastrutturazione e trasformazione radicale di un territorio. Dall'Esposizione Colombiana di Genova del 1992, ai Giochi Olimpici di Barcellona, Atene e Londra, alla America's Cup di Valenzia del 2007 fino ad arrivare ai più recenti Expo di Shanghai del 2010 e di Milano del 2015 si può attribuire all'evento temporaneo la capacità di attrarre grosse risorse e interessi, accelerare l'iter decisionale e procedurale che sottende alla pianificazione e realizzazione di opere di grande entità e impatto sull'esistente, come grandi interventi logistico-infrastrutturali e la costruzione di interi comparti urbani.

Diversa è l'azione sul territorio generata da grandi eventi a carattere transitorio, ma continuativo. Rispetto al modello isolato, che si configura come intervento capace di dare forma all'esistente attraverso un approccio alla pianificazione che è di tipo top-down, i cui impatti sono misurabili solo nel lungo periodo, gli eventi a cadenza sequenziale e con distribuzione a rete all'interno dei centri urbani, se concepiti all'interno di una visione strategica complessiva della città, possono essere equiparati a una particolare declinazione di azione di riuso adattivo sul patrimonio.

Provando a delineare punti di convergenza tra eventi temporanei seriali a matrice culturale e pratiche di riuso adattivo sul patrimonio gli aspetti più rilevanti da considerare sono:

- La dimensione temporale incrementale
- La dimensione fisico-spaziale
- La dimensione sociale

ROBERTA BARTOLONE

### **1.1 La dimensione temporale incrementale**

Le pratiche di riuso adattivo come anche gli eventi culturali transitori seriali hanno impatti ed effetti sul territorio calibrati su un tempo intermedio, circoscritto a un segmento temporale definito. Entrambi possono essere interpretati come piani incrementali di azioni attraverso cui prefigurare trasformazioni permanenti, nell'ottica di un più lungo periodo. Secondo tale lettura, le manifestazioni temporanee sono da ritenere, più che un evento, un processo, che può dare il via a forme di sviluppo sostenibile di un territorio e azioni di rigenerazione urbana. Un caso studio rappresentativo è quello della 'Repubblica del Design' a Milano. L'iniziativa, nata sotto la stella del *Fuori Salone* del 2019, si sostanzia, sin dalla sua presentazione, per le differenti finalità del progetto di istituzione di un nuovo distretto del design nell'area di Lancetti-Bovisa-Dergano, in aggiunta a quelli già consolidati nelle precedenti edizioni della mostra.

Gli obiettivi 'permanent' della Repubblica del Design sono: valorizzare una rete di luoghi di 'eccellenze' (studi creativi, alto artigianato, centri di ricerca) già presenti all'interno di quest'area periferica di Milano, attivando sinergie tra questi e i poli delle grandi istituzioni culturali, come l'Università, presenti all'interno del quartiere; fare del design e dell'evento temporaneo uno strumento di avvicinamento tra i diversi attori sociali; attivare percorsi partecipati sia con gli enti competenti del governo del territorio che con i cittadini che abitano i luoghi, per intraprendere azioni di rigenerazione urbana di spazi pubblici degradati e restituiti alla collettività non solo per la durata della mostra, ma in modo permanente.

### **1.2 La dimensione fisico-spaziale**

L'evento temporaneo come le pratiche di riuso adattivo, agisce sul singolo luogo variandone l'assetto spaziale e aumentando la sua densità abitativa. Si tratta spesso di azioni fisico-performative alla piccola scala, connotate da un alto grado di reversibilità, concepite come disegno 'sartoriale' cucito sullo specifico ambiente e capaci non solo di mettere in campo nuovi dispositivi interpretativi del paesaggio esistente, ma di svolgere un'azione precisa di costruzione dello spazio.

A differenza dei casi dei grandi eventi temporanei isolati, come l'Expo, le manifestazioni a satellite, come le mostre di Arte e Architettura della Biennale di Venezia e la Design Week di Milano, sono azioni diffuse capillarmente all'interno dell'area urbana. Se nel caso di Milano il modello si articola in distretti, ancora di più a Venezia i luoghi toccati all'interno del centro storico sono moltissimi, eterogenei e non polarizzati, ad eccezione delle aree del Campo del Ghetto e della Via Garibaldi.

### **1.3 La dimensione sociale**

Anche se transitoria, la modifica dell'assetto spaziale e l'aumento della densità abitativa di un luogo, operati attraverso il mezzo della manifestazione temporanea - specie quelle che pongono l'arte al centro dell'azione sull'esistente - possono comportare sia nuove forme di aggregazione sociale che radicamento culturale, finalità a cui tendono le pratiche di riuso adattivo. Il ruolo artistico, infatti, può assumere una valenza sociale quando innesca processi di rigenerazione, proponendo all'osservatore e all'abitante nuove e più ampie prospettive di interazione con lo spazio e con le dinamiche abitative che quello spazio sottende [Pezzoni 2010]. Le manifestazioni temporanee, specie quelle a cadenza sequenziale e matrice culturale, possono giocare in questo senso un ruolo importante come azioni di ripensamento della forma pubblica della città. È ormai consolidato il pensiero che la ri-significazione del

concetto di spazio pubblico debba essere rivista a partire dalle svariate declinazioni di luogo collettivo, di rappresentazione, 'dove si produce civiltà' attraverso l'azione e l'interazione [Boniburini 2010]. Molti siti attivati sotto la spinta di eventi culturali temporanei offrono un'interpretazione dello spazio come terra negoziata, in cui la dimensione pubblica/collettiva si sovrappone, fino a confondersi, a quella di consumo. Ed è proprio nella negoziazione d'uso che lo spazio assume la valenza di luogo pubblico, così inteso per la sua capacità di offrirsi come centro nuovo di relazione.

Si è visto, in anni di installazioni artistiche a Venezia, come l'effimero sia in grado di arricchire i luoghi di nuove letture e interpretazioni, ponendo al centro dell'attenzione un problema cruciale e trasversale a diverse tipologie di beni storico-monumentali in città, che è la perdita di una loro chiara connotazione rispetto alla scena urbana e al contesto sociale di riferimento. Secondo questa chiave di lettura, la riattivazione diffusa, seppur temporanea, di molti luoghi in città può essere analizzata come infrastruttura culturale di prossimità. Questo perché l'impatto cruciale che hanno le mostre di Arte e Architettura della Biennale non è soltanto quello di riaprire siti altrimenti chiusi alla collettività, ma di valorizzare, in alcuni casi, le componenti materiali e immateriali del patrimonio rispetto alla loro natura relazionale.

## **2. L'Artipelago Biennale come processo di riuso adattivo del patrimonio culturale**

Quella di Venezia è una storia di negoziazione di spazio e interessi e riflettere sul futuro della città impone una riflessione e comprensione delle sue dimensioni complementari: temporanea e permanente. Prefigurare una trasformazione del centro storico, a partire proprio da alcuni degli aspetti connotativi della sua dimensione di 'macchina per l'abitare temporaneo', è possibile e troverebbe il suo elemento di forza e identità locale nella transitorietà d'uso del patrimonio storico come condizione su cui lavorare per attivare processi volti all'innovazione e allo sviluppo urbano sostenibile.

Tentando di costruire degli scenari che vedano nella Biennale di Venezia la chiave per intraprendere azioni continuative di rigenerazione urbana sul territorio metropolitano, le istanze a cui rispondere sono:

Quanta parte di questo complesso sistema di relazioni, prodotti, risorse resta alla fine di ogni ciclo espositivo? Il beneficio della Biennale si risolve solo nell'alimentare uno straordinario mercato immobiliare di spazi per affitti temporanei a beneficio dei veneziani? Può essere valorizzato il carattere generativo di questi eventi temporanei per la loro capacità di reintrodurre all'interno degli spazi una densità di relazioni che alimenta una dimensione sociale che a Venezia sembra essere indebolita? Alcuni allestimenti, o azioni temporanee sui luoghi possono suggerire modelli innovativi capaci di incidere in modo permanente sulla qualità ambientale urbana? La *revenue* proveniente da affitti e servizi è l'unica rendita possibile associata a questo tipo di infrastruttura culturale temporanea o può essere solo un punto di partenza da cui dare forma a Venezia a nuove attività imprenditoriali innovative?

Una risposta a tali domande può essere ritrovata nell'applicazione del modello dell'economia circolare al campo delle manifestazioni temporanee seriali.

In particolare, il recupero del prodotto di scarto delle installazioni della Biennale, se accompagnato alla costruzione di un ambiente collaborativo, informato e operativo nella costruzione e alimentazione di una catena di riciclo permanente, potrebbe rappresentare una concreta fonte di sviluppo sostenibile rispetto alle tre dimensioni ambientale, economica e sociale.

Ciò potrebbe invertire la tendenza a far convergere le risorse verso opere di grande impatto, tralasciando invece quelle operazioni minime di 'cura' del territorio che possono

ROBERTA BARTOLONE

migliorare la qualità dell'abitare e intensificare le pratiche di vissuto quotidiano, con grandi risultati dal punto di vista sociale. Il recupero di padiglioni e di materiali di installazioni all'interno dei territori potrebbe rappresentare una risorsa, a budget limitato, per la riattivazione di luoghi in 'attesa' dell'attuazione di scenari di pianificazione di lungo periodo o in deficit d'uso.



2: Progetto di recupero delle installazioni di legno della Biennale come nuova infrastruttura di suolo per il ripensamento dei plateatici del centro storico come nuovi dispositivi di negoziazione tra privatizzazione e salvaguardia della dimensione sociale dei luoghi collettivi.





3: *Proposta per il recupero delle installazioni di legno della Biennale come dispositivo interpretativo delle caratteristiche morfologiche del paesaggio locale.*



ROBERTA BARTOLONE



4: Uno scenario d'uso negoziato per i plateatici del centro storico che durante le fasi di alta marea si trasformano in spazi pubblici connessi al sistema urbano di passerelle pedonali mobili.

## Conclusioni

Molta è ancora la strada da fare per la sensibilizzazione e predisposizione delle necessarie procedure da intraprendere per la regolarizzazione del riciclo di strutture effimere di eventi temporanei per migliorare la qualità dell'ambiente urbano.

Una prima difficoltà è quella dell'interpretazione della natura di tali installazioni, a cui è possibile guardare o in termini di 'banca di materiali' o come 'opera d'arte' di cui è necessario preservare i requisiti della unicità, originalità e autorialità che la connotano [Eco, 1962]. Se nel primo caso si può parlare di 'recupero' (secondo la definizione data all'art. 3 Direttiva 2008/98/CE) nel secondo è più giusto riferirsi alla pratica del 'riutilizzo'. Eppure, recenti ricerche e iniziative pubbliche hanno dimostrato la fattibilità di tale progetto rispetto ad entrambe le sopracitate categorie di beni. Inoltre, queste esperienze rappresentano un patrimonio di conoscenze, in cui sono in parte già tracciate criticità e strade per l'attuazione di un modello di economia circolare al prodotto di scarto di manifestazioni temporanee. Rispetto allo stato dell'arte, è importante sottolineare come gli studi sul riciclo di strutture effimere [Lavagna, Campioli, Ganassali, Paleari 2016] siano stati condotti su eventi isolati (caso Expo di Milano 2015), risulta inesplorato l'allargare il campo di ricerca a manifestazioni a carattere continuativo, esplorando le potenzialità di queste iniziative di mettere insieme strategie di economia circolare e riuso adattivo del patrimonio storico. Venezia con la Biennale offre un esempio d'eccellenza nell'approfondimento di tale tema.

## Bibliografia

- BETTINI, S. (1957). [intervento] in *Comune di Venezia e Provincia di Venezia*, Atti del convegno di studio sulla Biennale, Cà Loredan, Venezia, 13 ottobre 1957, p. 31.
- BONIBURINI, I. (2010). *La lotta per lo spazio pubblico come pratica di cambiamento in Spazi pubblici: declino, difesa, riconquista*, ed. F. Bottini, Roma, Ediesse, pp. 19-32.
- ECO, U. (1962). *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani.
- LAVAGNA, M., ARENA, M., DOTELLI, G., ZANCHI, M. (2014). *Le strutture temporanee per Expo Milano 2015: valutazione ambientale e soluzioni per la gestione del fine vita*, in «Techne» 7, pp. 171-177.
- LAVAGNA, M., CAMPIOLI, A., GANASSALI, S., PALEARI, M. (2016). *Valutazione LCA di edifici temporanei: il caso dei Cluster di Expo 2015*, [Conference paper], <https://www.researchgate.net/publication/308606463>.
- ROMANELLI, G. (1995). *Biennale 1895: nascita, infanzia e prime imprese di una creatura di genio in Venezia e La Biennale. I percorsi del gusto 1895-1995 [catalogo della mostra, Venezia, Palazzo Ducale, giugno-novembre 1995]*, Milano, Fabbri Editori, pp. 21-25.



## **La città e l'effimero: Como e le due esposizioni voltiane 1899-1927**

### *The city and the ephemeral: Como and the Volta exhibitions 1899-1927*

**GIANPAOLO ANGELINI**

Università di Pavia

#### **Abstract**

*Le celebrazioni voltiane del 1899 annunciarono una stagione di affermazione culturale e turistica per la città e il lago di Como. In modo particolare, intorno alla seconda esposizione voltiana nel 1927 si assiste ad una rinnovata attenzione della classe imprenditoriale agli eventi espositivi, concepiti come occasione di promozione sociale, culturale, economica e finanziaria. In questi decenni si susseguono interventi mirati a ridisegnare il nucleo antico della città e a dotarla di nuove infrastrutture, come lo Stadio Sinigaglia, costruito nell'area occupata dal villaggio espositivo, o il grande Faro Voltiano, sulla collina di Brunate, in sostituzione di quello effimero eretto nel 1899. L'intervento intende ricostruire le vicende dell'urbanistica a Como dal 1899 al 1927, mettendo in evidenza le diverse opzioni sul fronte stilistico e architettonico e i legami con l'identità locale e poi con la propaganda di regime.*

*In 1899 the great exhibition devoted to Alessandro Volta was meant to open a new season of richness for Como and the Lake. Nonetheless, in 1927 the second exhibition organized for the centennial anniversary of Volta's death was promoted by city's institutions and local businessmen as moment of improvement in the fields of economics, culture and tourism. Around the 1927 exhibition new buildings and facilities were built redesigning the historical downtown and its surroundings, such as the Sinigaglia Stadium built in the 1899 exhibition site, the Faro Voltiano on the Brunate hill, in the place of an ephemeral tower. The paper aims to reconstruct some events in Como's urban history in the first three decades of 19<sup>th</sup> century, following both stylistic and architectural issues and connections with municipal identity and then fascist propaganda.*

#### **Keywords**

Como, esposizioni, urbanistica.

*Como, exhibitions, urbanism.*

#### **Introduzione**

All'indomani della chiusura, nel novembre 1899, della grande esposizione dedicata ad Alessandro Volta ed al centenario dell'invenzione della pila, Como era una città che si riteneva ormai incamminata sulla via della modernità e del rinnovamento [Aprigliano-Lucibello 2007-2008; 1899. *Como e l'Esposizione Voltiana* 2016; Angelini 2017]. Certamente era ancora una città attraversata da vicoli pittoreschi, affacciata sul bacino occidentale del Lario, «ad un tiro di sasso da quella stupenda cattedrale, così armonicamente spoglia che ha la facciata simile ad un cammeo», per ripetere le parole di Henry James di passaggio sul Lario nel 1873 [James 2006, 132]. Tuttavia molte novità nel tessuto urbano del borgo erano sopraggiunte da quel momento al 1899 (fig. 1), soprattutto a seguito dell'espansione demografica che già nel 1855 faceva contare oltre ventimila abitanti [Cani-Monizza 1993, 217], largamente impiegati nell'industria serica.

GIANPAOLO ANGELINI



1: Como, l'area del porto poi trasformata in piazza Cavour, con la cupola del duomo a sinistra; la cortina di case porticate nasconde il quartiere Cortesella, c. 1856.

Intorno al nucleo quadrangolare della città murata si aggregavano quattro borghi, S. Agostino, S. Vitale, S. Bartolomeo e Borgo Vico, quest'ultimo caratterizzato dall'*enfilade* di ville signorili, dalla seicentesca Villa Gallia alla neoclassica Villa Olmo. I servizi si incrementarono, dall'inaugurazione della linea ferroviaria che portava a Milano nel 1849, ancora con capolinea decentrato a Camerlata, alla costruzione del Cimitero Monumentale nei pressi dell'antica basilica suburbana di S. Abbondio, ma soprattutto si posero le basi del rinnovamento del centro storico, con l'apertura dei portici sulla piazza del Duomo e sulla via Plinio, che dalla cattedrale conduceva al lago. Il grande porticato dorico di via Plinio, in particolare, offriva un'imponente cortina edilizia atta a nascondere il quartiere Cortesella, malsano agglomerato di edifici che sarebbe poi stato al centro di dibattiti, progetti e sventramenti a cavallo del secondo conflitto mondiale. Una nuova diga foranea a difesa del porto venne costruita tra il 1858 ed il 1868, mentre si approvarono nuovi piani di risanamento degli antichi vicoli del centro.

Le difficoltà cui andava incontro il settore serico si approfondirono nei primi decenni successivi all'unità ed ebbero senza dubbio un impatto negativo sull'edilizia e sull'attuazione di coerenti piani urbanistici. Di contro, con l'avanzare del tempo, Como cominciò ad intuire le potenzialità sottese all'allargamento del turismo, che da fortemente elitario si apprestava a divenire di massa, e a questa vocazione contribuì il prolungamento della linea ferroviaria alla città e quindi alla stazione di Chiasso, oltre il confine elvetico, a partire dal 1875 [Cani-Monizza 1993, 244]. Nello stesso tempo venivano aperti i primi grandi alberghi, a Bellagio (1870), a Cadenabbia (1872), a Cernobbio (1873) e, solo più tardi, a Como (1899) [Selvafolta 2016; Angelini 2019]. La città storica, con una certa timidezza, si aprì all'esterno, con la creazione dei primi varchi nelle mura urbane e il potenziamento delle direttrici viarie, cui si affiancò anche, con funzione eminentemente turistica, il collegamento con il borgo collinare di Brunate, raggiunto nel 1894





2: Il bacino portuale di Como, la diga foranea e i giardini a lago (da Manfredini 1898). A sin. in alto l'area di Prà Pasquée.

dalla funicolare panoramica che avrebbe favorito l'apertura di grandi alberghi e ville di soggiorno stagionale nel decennio successivo. La città murata si circondò di nuovi opifici meccanizzati per gli stabilimenti serici, che sullo scorcio del secolo vivevano un momento di rinnovato vigore che consacrò il capoluogo lariano a centro di rilievo nazionale e internazionale nel campo della tessitura e della tintoria. A corona del centro non solo fabbriche, ma anche nuovi istituti d'insegnamento e assistenziali iniziarono a susseguirsi, a indizio di una realtà sociale in progresso, ancorché i piani regolatori fossero quelli stabiliti nel 1888 sulla base di leggi postunitarie [Cani-Monizza 1993, 258].

### 1. Intorno al 1899: la prima esposizione voltiana e la città

Tuttavia, alla vigilia della grande esposizione allestita nel 1899 in occasione del centenario dell'invenzione della pila, i fatti urbanistici più rilevanti furono la trasformazione dell'antico porto in piazza Cavour (1869-1871) [Longatti 1998] (fig. 2), la riforma dello scalo a lago a S. Agostino, in prossimità dell'approdo in città delle Ferrovie Nord, l'insediamento dei cantieri della Società Lariana di Navigazione in località Prà Pasquée, alla foce del torrente Cosia, descrivendo così un arco di lungolago che, avendo perno nella nuova piazza affacciata direttamente sulle acque lacustri, sarebbe stato oggetto di definitivo allestimento proprio per la celebrazione dell'anniversario voltiano del 1899 con la posa del celebre parapetto 'a timoni' [Angelini 2017, 82]. Nel 1898, un articolo sul «Monitore tecnico» enumerava le opere di pubblico arredo, di restauro monumentale, di potenziamento infrastrutturale: «L'installazione quasi certa di una stazione centrale di illuminazione elettrica, l'ampliamento della Stazione ferroviaria di S. Giovanni, il probabile impianto di una tranvia elettrica che congiunga tale Stazione con l'imbarcadero dei piroscafi, con la Stazione della Ferrovia Nord e con la Stazione della Funicolare per Brunate; la costruzione del grandioso Hôtel Plinius; i restauri del Broletto e il compimento della Cattedrale [...]; ed infine la sistemazione del Porto lacuale e le opere inerenti

[...] sono tutti lavori che si connettono colle Esposizioni e con le onoranze che Como tributerà nel 1899 al grande cittadino Volta» [Manfredini 1898, 267].

Il 1899 voleva veramente essere anno di riscatto per Como, che si affacciava al nuovo secolo con ambizione di affermazione economica e culturale, anche se proprio sullo scadere degli anni novanta del XIX secolo l'industria serica attraversava una nuova crisi, che sfociò in scioperi, cortei e manifestazioni. Evento imperniato intorno al binomio tradizione-progresso, l'esposizione voltiana del 1899 non sfuggì da contraddizioni e ridondanze, comuni a molte *kermesses* ottocentesche, evidenziabili soprattutto nelle scelte architettoniche che il progettista Eugenio Linati mise in atto negli edifici del villaggio espositivo<sup>1</sup>. Non è questa la sede per riprendere in esame la cifra adottata da Linati, già architetto di grandi strutture alberghiere, dal Volta di Como (1870) al mastodontico Grande Bretagne di Bellagio (1877), cifra su cui si è già trattato più approfonditamente in altra occasione [Angelini 2017, 86-90, con bibl. prec.]. Tuttavia, prima di affrontare l'impatto che l'esposizione ebbe sui fenomeni urbanistici, è almeno il caso di osservare che essa ebbe a cornice un lungolago idealmente sorvegliato da due architetture profondamente diverse, eppure ugualmente emblematiche dell'irrefrenabile eclettismo che dominava la *belle-époque* comense [Bossaglia 1988, 200], ovvero il Grand Hotel «au lac» Plinius, eretto nel 1899 su progetto di Giuseppe Salvioni e Federico Frigerio, e la villa Pisani Dossi sul Dosso di Cardina, tra il bacino lacustre e le valli svizzere, progettata da Luigi Perrone sui disegni del pittore Luigi Conconi, che è episodio raffinatissimo del Liberty lombardo, merce piuttosto rara sulle rive del Lario insieme alla villa dell'industriale Bernasconi a Cernobbio.

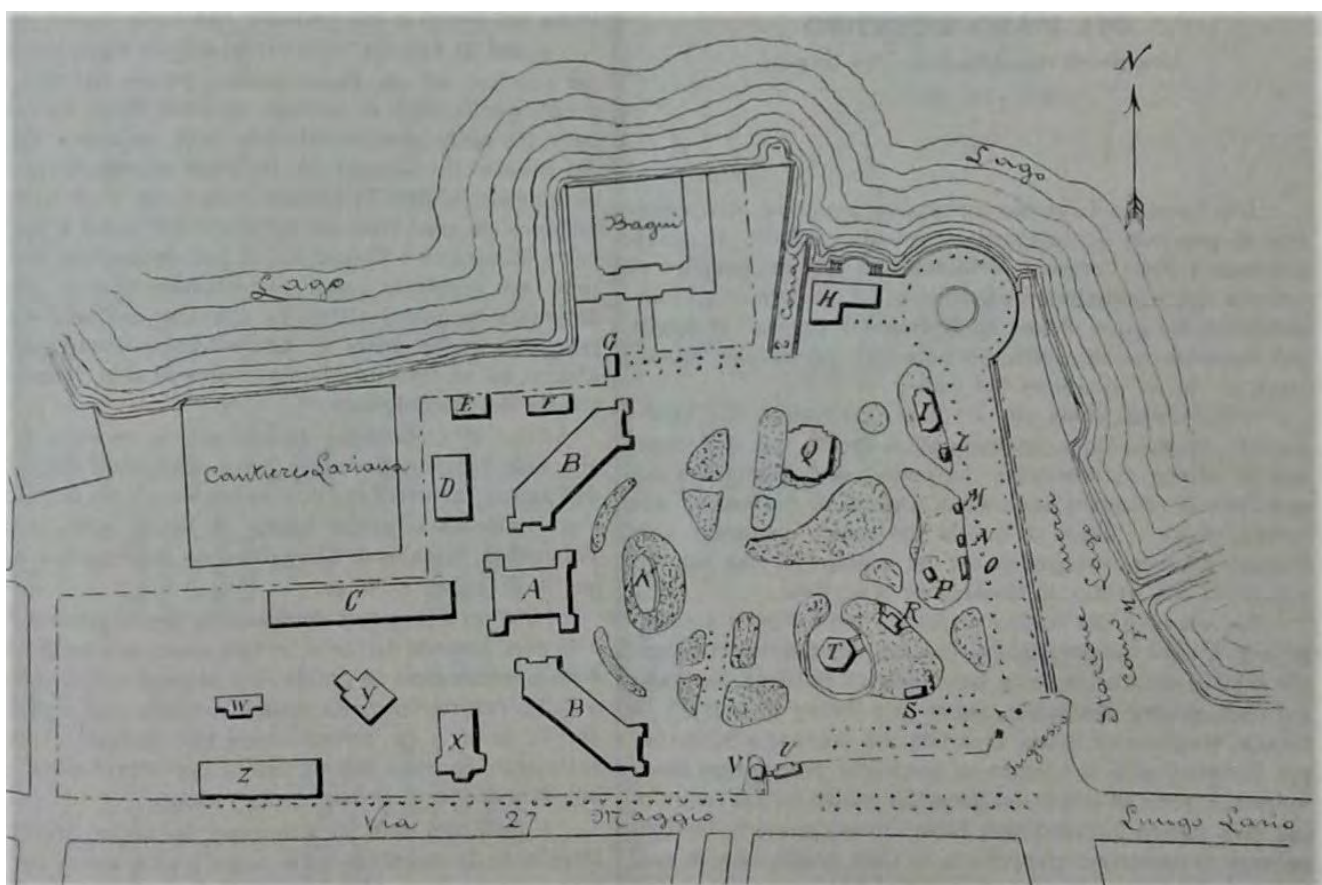
Come si è accennato il complesso di edifici e padiglioni del villaggio espositivo di Linati esprimeva un gusto eclettico e deliberatamente 'fantasmagorico', al valico di quello che si sarebbe poi definito *kitsch*, come già suggerivano le prime recensioni. Di segno non molto diverso, al netto delle semplificazioni imposte dall'occasione, furono le strutture del secondo villaggio espositivo, ricostruito in gran fretta dopo il devastante incendio scoppiato l'8 luglio 1899. In realtà maggiore interesse, nel discorso che qui si propone, rivestono sia la scelta del luogo in cui venne insediata l'esposizione sia le strutture secondarie dell'esposizione. La mostra infatti trovò sede in località Prà Pasquée, tra il lungo lago di ponente e i cantieri della Società Lariana di Navigazione (fig. 3), entro un sistema di giardini piantumati e organizzati in viali alberati, che come ebbe ad affermare la pubblicistica dell'epoca trasformavano il *lakefront* di Como in «un *quai* degno di una grande città» [Como 1899, 2]. La scelta mirava a fare dell'esposizione una cellula urbana, effimera sì, in prospettiva però capace di veicolare questa porzione di città verso un definitivo uso pubblico, ovvero i giardini a lago, già aperti nel 1845-1849, a complemento dei quali sarebbero poi sorti, in concomitanza della seconda esposizione voltiana del 1927, lo Stadio Sinigaglia ed il Tempio Voltiano.

Eppure la mostra del 1899 ebbe soprattutto a principale obiettivo la risonanza mediatica dell'evento stesso, nel quadro di una retorica trionfalistica che persino nell'incendio e nella successiva resurrezione trovò ulteriore impulso, concentrandosi nell'esaltazione delle capacità imprenditoriali del capoluogo lariano.

Certamente figura esemplare fu, in quest'ottica, Ettore Musa, industriale e investitore in diversi settori economici, che nel 1899 fondò il settimanale ufficiale dell'esposizione e che nel 1927 fu tra i principali *sponsors* della mostra a Villa Olmo. Ad ogni buon conto l'evento del 1899 si rivelò un grande successo, ma dagli effimeri risultati; all'indomani della chiusura, nulla

---

<sup>1</sup> Archivio di Stato di Como, Fondo *Ex Museo*, 68-69 (con numerose fotografie).



3: L'area dei giardini a lago (a destra) e di Prà Pasquée (a sinistra) con gli edifici dell'esposizione voltiana del 1899 (da Como e l'Esposizione Voltiana, 1899). Nella rotonda dei giardini sarebbe poi sorto il Tempio Voltiano.

rimaneva di tangibile nel tessuto urbano di Como. L'incendio aveva distrutto il padiglione che esponeva i cimeli personali e scientifici di Alessandro Volta, frustrando ogni possibile intenzione di musealizzazione, almeno nell'immediatezza; inoltre sulla collina di Brunate il faro, contrappunto visivo di quello che sorgeva all'interno del villaggio espositivo sul lungolago, venne smantellato.

## 2. Tra le due esposizioni, 1900-1926

Mentre i prati e gli incolti a lago furono progressivamente occupati da insediamenti produttivi e da ville o residenze borghesi, forse un segno più forte sul tessuto urbano di Como a inizio secolo lo diedero i quartieri residenziali della Cooperativa Edificatrice di Abitazione per Operai, che dal 1901 in poi realizzò falansteri (soluzione poi abbandonata) e villaggi-giardino, come quello in via Zezio su progetto di Antonio Giussani (1912).

Sul fronte dei servizi, finalmente l'illuminazione a gas lasciò il posto a quella elettrica, con qualche anno di ritardo rispetto alle coreografie dell'esposizione voltiana del 1899, ma questo non rappresentava se non un episodio in una vicenda contrassegnata da accelerate sperimentazioni e da recrudescenze tradizionaliste, su più fronti certo, ma con speciale evidenza nel settore dell'architettura dove alla fiorente attività di progettisti come i citati Linati, Frigerio e Giussani, specialisti nel recupero degli stili storici, si affiancò la 'meteora' di Antonio Sant'Elia, a preannunciare la stagione comense del razionalismo italiano. All'anno di morte di Sant'Elia, 1916, risale anche la predisposizione del nuovo piano regolatore, elaborato

dall'ingegner Giussani in collaborazione con Luigi Catelli, dove «si formula il completamento del tessuto edilizio nella convalle, con alternanza delle destinazioni d'uso» [Cani-Monizza 1993, 271], riservando settori alle case operai, agli insediamenti industriali, ai quartieri borghesi, al nuovo polo ospedaliero (realizzato però vent'anni dopo).

Il nuovo piano regolatore, che sarebbe stato poi eclissato da quello del 1934, era moderno e concepiva la città, sia nei suoi quartieri storici sia nella sue aree limitrofe di espansione, come organismo unitario, soprattutto per quanto concerne il problema dei collegamenti viari e ferroviari a cintura della città murata, di particolare complessità per via dell'orografia dei luoghi e della sedimentazione urbana pregressa. Approvato nel 1926, il piano regolatore di Giussani e Catelli si collocava, cronologicamente e concettualmente, a cavaliere tra due stagioni, quella di inizio secolo, divisa tra ansie di rinnovamento e modernizzazione e esigenze di decoro e signorilità, e quella dei tardi anni Venti e anni Trenta, orientata a soluzioni veramente nuove e razionaliste, legate a doppio filo con gli orizzonti della politica del regime.

In questo momento di snodo si colloca anche l'esposizione allestita nel 1927 a Villa Olmo in occasione del centenario della morte di Volta, che doveva rinnovare i fasti del 1899. Prima di giungere però a questo evento, è opportuno ripercorrere alcuni fatti utili a meglio comprendere questo momento del rinnovamento urbano di Como, sinora rimasto trascurato o marginalizzato dagli studi e, nel contempo, a verificare alcune linee di continuità tra le esperienze della prima esposizione voltiana del 1899 e della seconda del 1927.

Si tratta di una serie di nuove costruzioni di pubblica utilità sorte tra l'area adiacente a Porta Sala, valico occidentale delle mura urbane, e i giardini a lago ottocenteschi, ovvero le attuali vie Gallio e Cavallotti; tra questi il Teatro Politeama, inaugurato nel 1910 con la *Bohème* di Giacomo Puccini, su progetto di Federico Frigerio [Cani 2015, 79-88], e all'estremità di questo nuovo asse viario, che correva parallelo al tracciato della vecchia cinta muraria, l'Istituto Carducci, fondato da Enrico Musa al principio del secolo, il cui edificio venne costruito nel 1909-1910 dall'architetto milanese Cesare Mazzocchi e poi nuovamente ampliato una decina d'anni dopo.

L'Istituto Carducci, sorto come luogo di diffusione della conoscenza presso le classi popolari, sarebbe stato poi scelto come sede, nel 1927, del celebre congresso dei fisici che avrebbe affiancato l'esposizione voltiana dello stesso anno [Gamba-Schiera 2005]. L'edificio, moderatamente 'libertyario', del Carducci occupa un lotto triangolare che svolta tra l'asse di via Cavallotti e i giardini a lago, verso l'area di Prà Pasquée. È rilevante, al nostro discorso, osservare che l'ampliamento urbano avviato negli anni Dieci nel quartiere che faceva perno su via Cavallotti si ricollegava con l'area che fu sede dell'esposizione voltiana del 1899, denominato anche Campo Garibaldi, dove sorgevano i cantieri della Navigazione Lariana e dove negli anni Venti venne stabilita la costruzione del nuovo stadio, tra il 1925 ed il 1927, su progetto del milanese Giovanni Greppi. Questi elaborò un progetto moderno dal punto di vista strutturale e funzionale, ma tradizionalista nei prospetti degli ingressi risolti in chiave di magniloquente classicismo (poi modificati).

Lo stadio venne poi affiancato da altre strutture sportive, la Casa del Balilla, la piscina, l'aeroclub, il circolo della vela, la Canottieri Lario. Divenuto in breve luogo di celebrazione della retorica sportiva fascista, l'area di Campo Garibaldi venne completata con l'inaugurazione del Monumento ai Caduti nel 1933, realizzato a discendere da un'idea di Sant'Elia da Giuseppe Terragni, dopo un tormentato iter progettuale.





4: La neoclassica Villa Olmo trasformata in sede della seconda esposizione voltiana nel 1927.

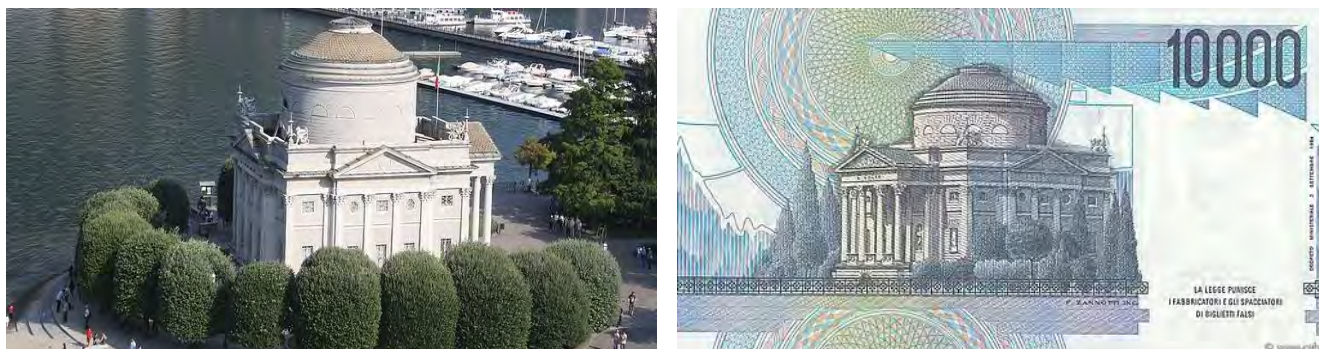
### 3. 1927: la mostra, il tempio, il faro

Al momento dell'inaugurazione del Monumento ai Caduti la seconda esposizione voltiana era già stata celebrata. Nel 1927 Enrico Musa, come si è ricordato, singolare figura di imprenditore, pubblicitista e filantropo, ne era stato l'ispiratore [Enrico Musa 1994]. Essa aveva trovato sede nella neoclassica Villa Olmo in Borgovico, ampliata per l'occasione con effimere strutture, all'interno delle quali trovavano sede le gallerie espositive (fig. 4). In una di queste, allestita da un giovane Luciano Baldessari, si era svolta la mostra serica [Fagone 1982, 32-35]. L'esposizione voltiana del 1927 fu l'esordio di Villa Olmo, acquistata dal Comune di Como pochi anni prima, come sede espositiva, a partire dalla mostra coloniale del 1936 sino ai tempi più recenti.

L'esposizione voltiana promossa da Musa aveva ripetuto i fasti del 1899, con il suggello rappresentato dalle visite dei reali e di Benito Mussolini, dal congresso internazionale dei fisici, dal grande concorso di pubblico, ma aveva anche ripetuto il carattere effimero della sua presenza nella città. Come si è visto, gli interventi urbanistici dei primi due decenni del secolo avevano seguito logiche autonome rispetto agli eventi espositivi, i quali pure si erano preoccupati di insediarsi in aree o edifici di speciale pregnanza urbana, dal Prà Pasquée-Campo Garibaldi alla Villa Olmo di Borgovico.



GIANPAOLO ANGELINI



5: Como, il Tempio Voltiano, 1927. L'immagine dell'edificio era universalmente nota nella raffigurazione sul rovescio della banconota delle 10000 lire, dove compare anche il parapetto 'a timoni' montato nel 1899.

Tra il 1899 ed il 1927 la città si era allargata e dotata di nuove infrastrutture e intorno al 1927 era già chiaro che nell'incontro tra la committenza delle istituzioni del regime ed una giovane classe di architetti e artisti, da Terragni a Radice a Rho a Parisi, sarebbe maturata la straordinaria esperienza del razionalismo comasco che nella Casa del Fascio riconosce il suo indiscusso capolavoro (1932-1936). Rispetto però al 1899 qualche voce si alzò a sottolineare la necessità che l'evento espositivo non si sottomettesse completamente al suo carattere celebrativo ed effimero e che offrisse occasione di dotare la città di strutture permanentemente destinate al pubblico servizio. Così nel settembre 1927 venne inaugurato, sulla collina di S. Maurizio a Brunate, il Faro Voltiano, sorto sul sito di quello effimero del 1899, per iniziativa dei postelegrafonici italiani, con sottoscrizione nazionale. Inoltre, già nel 1925, parallelamente alle prime fasi organizzative della mostra che si sarebbe svolta due anni dopo, l'imprenditore cotoniero Francesco Somaini si era posto la questione di concepire il ricordo di Volta in termini di continuità: «Perché fate ancora qualche cosa che non resta? Perché non fate qualche cosa di degno e di imperituro che onori il grande cittadino non meno della città?» [Cani 2016, 110]. Queste sono le parole e le intenzioni di Somaini nel ricordo di Federico Frigerio, già progettista del Grand Hotel Plinius e di altri edifici pubblici e privati in città, che dall'imprenditore-benefattore aveva ricevuto l'incarico di costruire un museo destinato ad ospitare i cimeli voltiani sopravvissuti all'incendio dell'esposizione nel luglio 1899 o ricostruiti sulla base di documenti e illustrazioni [Della Torre 1991].

L'edificio del museo, non a caso denominato Tempio, assunse magniloquenti forme neoclassiche con facciate a pronao tetrastilo, grandi colonne, e rotonda centrale, arricchita da rilievi celebrativi della vita dello scienziato. Le scelte architettoniche si discostarono dal nuovo corso dell'architettura a Como, optando per forme ritenute 'imperiture' proprio perché saldamente ancorate alla tradizione. Operazione apparentemente passatista ed espressione di una ostentata ricerca di attualità della storia, il Tempio Voltiano è stato recentemente riletto in chiave di «macchina didattica» [Cani 2015, 114], ma non si deve limitare l'esame del progetto di Somaini e Frigerio alle sole scelte stilistiche. La collocazione urbana del Tempio dice infatti della volontà di essere perno visivo, riferimento continuo, snodo prospettico in una città allora rotonda dei giardini a lago, tra il lungolago di ponente e l'area di Prà Pasquée, in frenetico divenire, consacrando a edificio emblematico (fig. 5). Esso infatti sorse sull'asse con il rettilineo di via Cavallotti dove si trovavano sia il Politeama sia il Carducci, sedi entrambi di eventi, spettacoli e convegni accessori della mostra voltiana del 1927. In questa collocazione il Tempio era visibile da tutto l'arco del bacino lacustre, si inseriva nello skyline della città insieme al colle di Brunate, con il suo Faro, alla cupola della cattedrale, alla torre del Monumento ai Caduti, che sarebbe sorto di lì a pochi anni.



6: Pianta di Como nel 1933. Como, Biblioteca Comunale, fondo Fotografie. Al centro, tra il duomo e piazza Cavour, è l'area del quartiere Cortesella, interessato da piani di risanamento e sventramento tra gli anni Trenta e Cinquanta del Novecento.

## Conclusioni

In fondo, passato, presente e futuro erano coordinate che nelle occasioni delle grandi *kermesses* espositive si intrecciavano frequentemente. Il richiamo al passato riemergeva di continuo nel tessuto urbano sotto forma di restauro monumentale, come la ricostruzione della torre del Broletto completata entro il 1926, e sotto le vesti del recupero degli stili storici, come ad esempio la Banca Commerciale Italiana (1923-1927), eretta su progetto di Frigerio proprio dinnanzi alla cortina degli ottocenteschi portici di via Plinio. Invece, all'interno della terna sopracitata, la cultura razionalista, che a Como si stava imponendo anche come linguaggio istituzionale, prediligeva sicuramente una crasi di presente e futuro, anche in progetti di forte rottura con le sedimentazioni urbane, come nei piani di sventramento del quartiere Cortesella, alle spalle di piazza Duomo e di via Plinio, per i quali Terragni ideò stecche edilizie ortogonali gigantesche sull'antico tessuto della città murata [Ciabatta 2012, con bibl. prec.] (fig. 6). Si verifica, in questo momento, anche una divaricazione tra la committenza borghese-imprenditoriale, con orientamenti filantropici, e quella fascista-governativa, con diverse proposte architettoniche e diversi professionisti cooptati. In definitiva, se l'occasione della seconda esposizione voltiana

non si propose come momento di riflessione sull'architettura e sul suo ruolo urbano, non si può negare che nel 1927 la città di Como viveva una singolare ma dinamica stagione, in cui a distanza di pochi metri le iperboli classiciste del Tempio Voltiano si incontravano con le politezze formali del primo Terragni, che proprio in quell'anno progettò l'edificio residenziale *Novocomum*, di fronte allo Stadio, svelato al pubblico di Como due anni dopo suscitando vive polemiche.

### Bibliografia

1899. *Como e l'Esposizione Voltiana. Una mostra per racconti e immagini di uno straordinario evento comasco* (2016). Como, Nodolibri.
- ANGELINI, G. (2017). *Arte, celebrazione, progresso. Como e l'Esposizione voltiana del 1899*, in «MDCCC 1800», vol. 6, luglio, pp. 79-96.
- ANGELINI, G. (2019). *Le Plinius Grand Hôtel (au lac): grandi alberghi, paesaggio e sviluppo urbano a Como e sul Lario tra Otto e Novecento*, in *La città e il turismo. Hotel tra Ottocento e Novecento*, a cura di G. Belli, A. Castagnaro, Napoli, Arte'm, pp. 135-144.
- APRIGLIANO, C., LUCIBELLO, F. (2007-2008). Scheda in *Per una ricognizione delle mostre d'arte antica in Italia tra Otto e Novecento*, a cura di C. Prete, «Notizie da Palazzo Albani», XXXVI-XXXVII, pp. 175-176.
- BOSSAGLIA, R. (1988). *Architettura tra Eclettismo e Liberty sul Lario e in provincia di Como*, in *Arte Letteratura Società. La provincia di Como dal 1861 al 1914*, a cura di L. Caramel, Milano, Mazzotta, pp. 198-207.
- CANI, F. (2015). *Federico Frigerio architetto. Il lato tradizionale del nuovo*, Como, Nodolibri.
- CANI, F. (2016). *Como: la società della seta. Iniziativa sociale e promozione culturale di imprenditori e maestranze nel mondo tessile tra Otto e Novecento*, Como, Museo della Seta.
- CANI, F., MONIZZA, G. (1993). *Como e la sua storia. Dalla preistoria all'attualità*, Como, Nodolibri.
- Como e l'Esposizione Voltiana* (1899). Como, Tipografia Cooperativa Comense.
- CIABATTA, A. (2012). *Terragni e il progetto per il quartiere Cortesella a Como. Una lezione di dialogo urbano della modernità*, in *Il progetto della memoria. Casi e strategie di progettazione architettonica e ambientale per la valorizzazione del patrimonio storico monumentale*, Roma, Gangemi, pp. 151-163.
- DELLA TORRE, S. (1991). *L'architettura del Tempio Voltiano*, in *Omaggio alla scienza. Alessandro Volta*, Inverigo, Graffiti edizioni.
- Enrico Musa e l'Esposizione Voltiana del 1927* (1994). Como, Nodolibri.
- FAGONE, V. (1982). *Baldessari. Progetti e scenografie*, Milano, Electa.
- GAMBA, A., SCHIERA, P. (2005). *Fascismo e scienza. Le celebrazioni voltiane e il Congresso internazionale dei fisici del 1927*, Bologna, Il Mulino.
- JAMES, H. (2006). *Ore italiane*, Milano, Garzanti.
- LONGATTI, A. (1998). *Lo spazio instabile. Dal porto di Como alla piazza Cavour*, Como, Pifferi.
- MANFREDINI, A. (1898). *La sistemazione del Porto lacuale di Como*, in «Il Monitore tecnico», a. IV, 20 giugno, n. 12, pp. 267-268.
- SELVAFOLTA, O. (2016). *I Grand Hotel e la tradizione dell'accoglienza sul lago di Como tra Otto e Novecento*, in *I Grand Hotel come generatori di cambiamento tra 1870 e 1930. Indagini nei contesti alpini e subalpini tra laghi e monti*, Rovereto, Edizioni Osiride, pp. 99-121.

### Fonti archivistiche

Archivio di Stato di Como, Fondo *Ex Museo*, 68-69.

### Sitografia

- <http://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/complessi-archivistici/MIBA008902/>  
<https://alessandrovolta.it/celebrazioni-voltiane/>  
<http://edvara2.uniud.it/esposizioni-arte-antica/document/18423/>

## ***Il Borgo Medievale di Torino ovvero Sezione dell'Esposizione Generale italiana del 1884. Effimero/permanente, problema/risorsa per la città***

*The Medieval Village of Turin as a Section of Italian General Exposition of 1884. Ephemeral/permanent, problem/resource for the city*

**GIULIA BELTRAMO**

Politecnico di Torino

### **Abstract**

*Sorto come architettura effimera per la Mostra d'Arte Antica dell'Esposizione Generale di Torino del 1884, il Borgo Medievale è un significativo caso di eredità complessa. Il contributo, ripercorrendo le ragioni della sua realizzazione, accennando all'impiego delle tecniche sperimentali cui si fece ricorso, nonché alle ferite dei danni di guerra e ai successivi restauri (il palinsesto nella città), proporrà infine una lettura attuale del complesso, in rapporto al contesto urbano e sociale.*

*Born as an ephemeral architecture to celebrate the Exhibition of Ancient Art during the General Exposition of Turin in 1884, the 'Medieval Village' is a significant case of complex heritage. This essay, which retraces the reasons for its realization and mentions the use of experimental techniques used, as well as the wounds of war damage and subsequent restoration (the palimpsest in the city), will finally propose a current reading of the complex, in relation to the urban and social context.*

### **Keywords**

Esposizione Generale di Torino del 1884, palinsesto, eredità  
*General Exposition of Turin of 1884, palimpsest, heritage.*

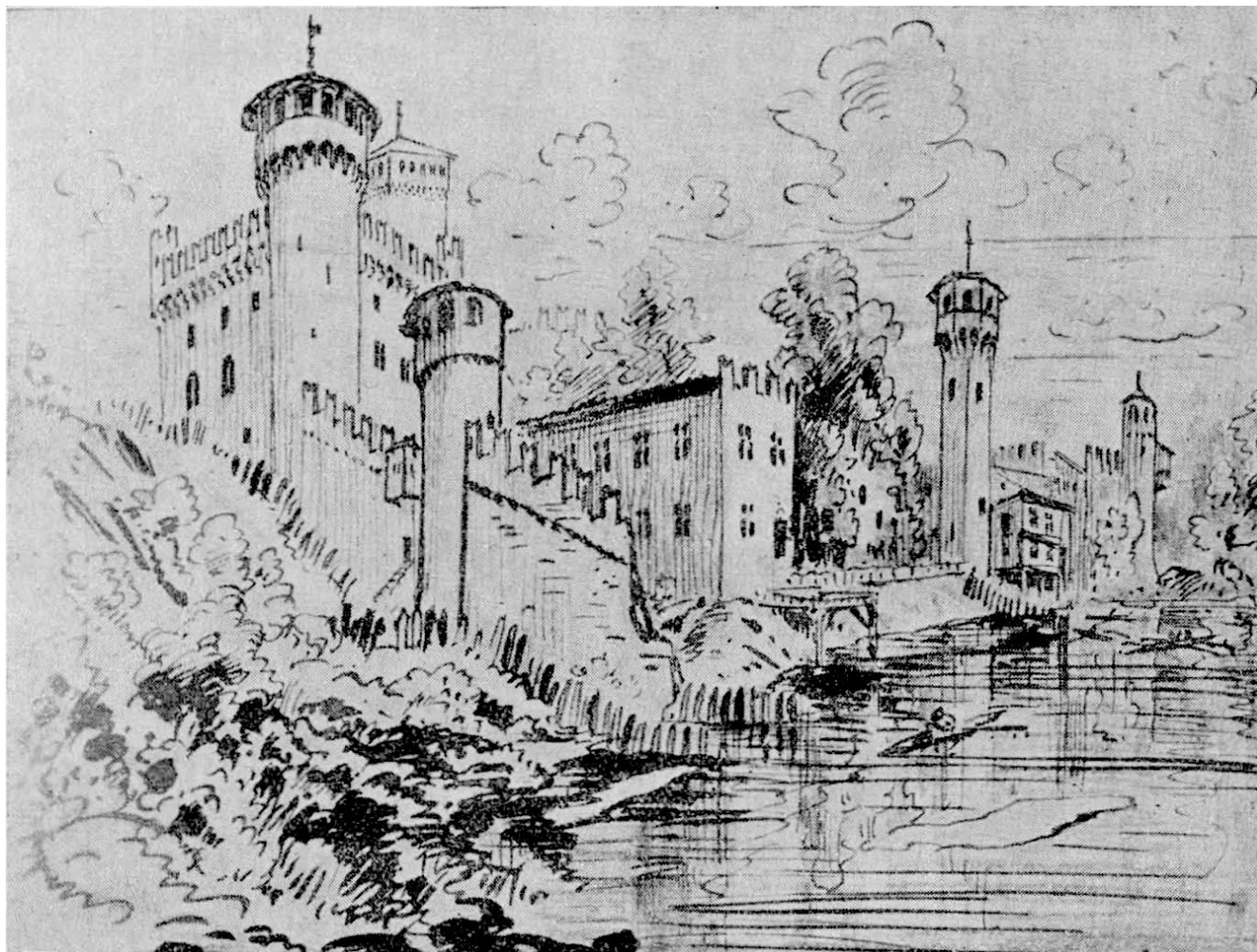
### **Introduzione. Un'eredità complessa al servizio della città**

«Quel remoto mattino d'aprile tutto lieto di sole, tutto chiaro di nuvole bianche, la via del Borgo cosparsa di rose e di pompose peonie, gli artieri in costume al lavoro, il ponte levatoio del Borgo che s'abbassa cigolando [...]. "Ego janua tu corda", diceva quel motto rivolto a Margherita di Savoia, ed i cuori si aprivano veramente, in quel momento, a gioia festosa, mentre le trombe, dall'alto delle torri della Rocca e del Borgo, gettavano al vento gli antichi ritornelli Sabaudi, e i più nobili e colti intelletti d'Italia plaudivano schierati lungo la salita del Castello» [Carandini 1924, 9].

Con queste parole, colme di emozioni e ricordi, Francesco Carandini descrive l'inaugurazione del Borgo Medioevale di Torino – ovvero Sezione dell'Esposizione Generale italiana – a quarant'anni di distanza: ancora evidenti sono l'entusiasmo e la solennità di quel particolare momento, durante il quale non solo si sancisce l'inizio della manifestazione, ma si mettono anche in risalto la storia e l'importanza della dinastia regnante.

Tutto il pubblico della Mostra risulta affascinato e catturato da quel villaggio che, seppur 'copia' o meglio interpretazione, è comunque oggetto di generale approvazione. Le visite registrate durante l'Esposizione sono una palese conferma di questo entusiasmo: solo nel primo anno più di duecentomila visitatori acquistano un biglietto aggiuntivo per vivere questa nuova atmosfera quattrocentesca [Maggio Serra 2011, 43].

GIULIA BELTRAMO



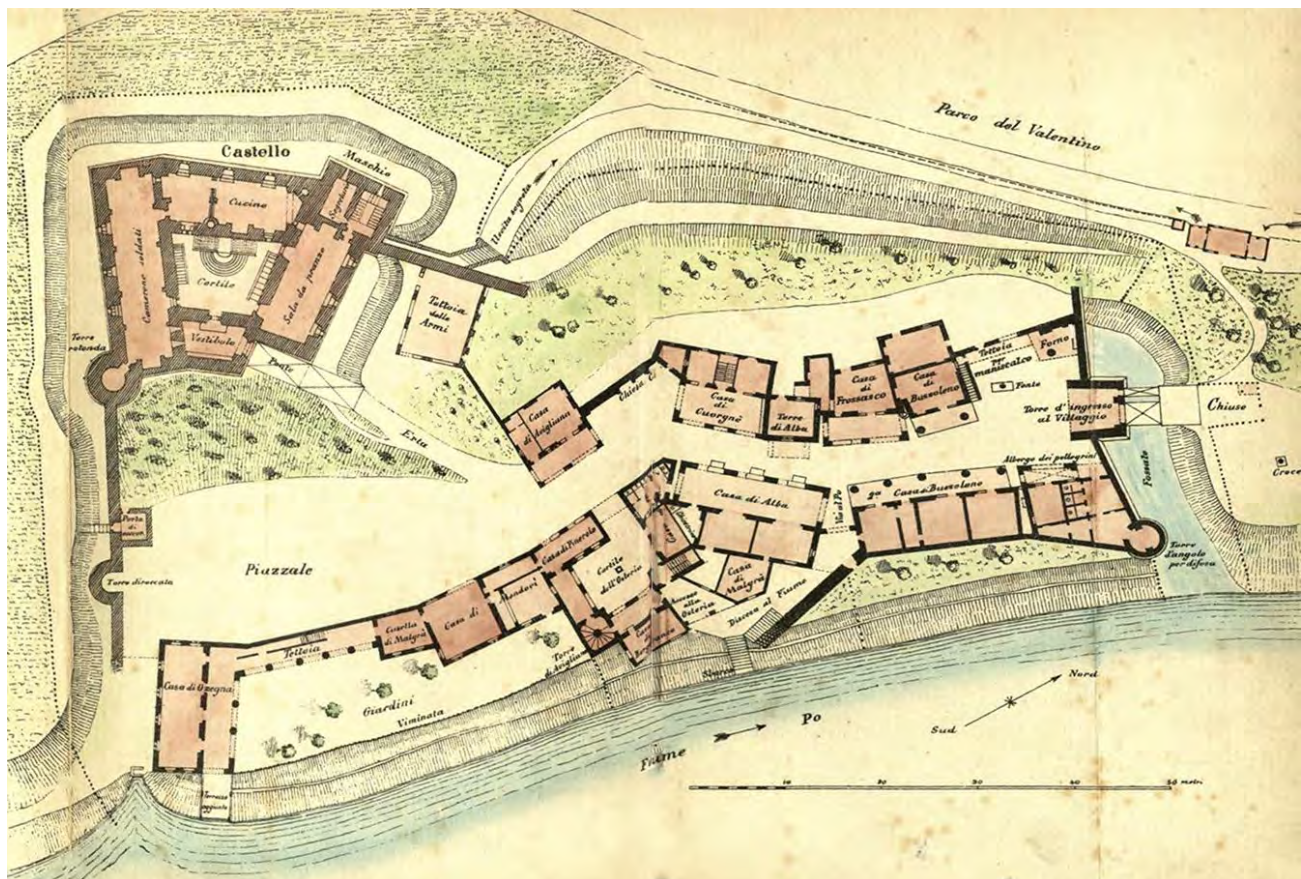
1: Schizzo preliminare della Rocca e del Borgo, eseguito da Alfredo D'Andrade in seguito al primo incontro con la Commissione. Già pubblicato su gentile concessione del Prof. Piero Giacosa in Carandini F. (1924), p. 40.

È quindi evidente che, in virtù di tale riscontro assolutamente positivo e del coinvolgimento della popolazione, quella che era nata per essere *un'architettura effimera*, in pochi mesi si trasforma in un *monumento*, uno spazio riconosciuto come identitario e parte della città contemporanea. In questo senso, il caso del Borgo Medievale di Torino può essere considerato un esempio emblematico per sottolineare che «ciò che conta nel paesaggio, non è tanto la sua *obiettività* (che lo rende diverso da un fantasma) quanto il *valore attribuito alla sua configurazione*» [Corboz 1983, 27].

Un valore culturale che non tiene conto delle fragilità e problematiche di un'architettura inizialmente eretta con carattere non permanente, come si vedrà in seguito, ma che è sempre stato in grado di esprimere il senso di appartenenza e di identità comune, nonostante il passare del tempo.

Oggi, centotrentasei anni dopo l'apertura, il Borgo rappresenta infatti un punto di riferimento per turisti e cittadini, ma richiede anche un grande sforzo economico da parte delle istituzioni che ne hanno in carico la conservazione e dovrebbero garantirne la più ampia fruibilità.





2: Planimetria del Borgo e della Rocca Medievale. In Frizzi 1894.

### 1. Intenzioni e obiettivi alla base del progetto di Alfredo D'Andrade

Come è noto dalla cronaca dell'epoca, è l'8 maggio 1882 quando Alfredo D'Andrade viene chiamato a Torino per discutere dell'organizzazione della *Mostra d'Arte Antica dell'Esposizione Generale* del 1884: in quella fase preliminare, l'intenzione della Commissione d'Arte del Comitato Esecutivo è quella di promuovere un'esposizione con scopi divulgativi – anche in riferimento a quanto realizzato a Parigi nel 1878 con l'istituzione di Rue des Nations – per mettere in luce il valore dell'architettura italiana dei secoli passati [Carandini 1924, 31]. A partire da questa suggestione, D'Andrade suggerisce di identificare un periodo e un'area specifica, individuando nel patrimonio del XV secolo dell'area del Piemonte e Valle d'Aosta un segmento paradigmatico. In questo modo, infatti, il Borgo e la Rocca medievali da un lato assumono un significato politico, perché celebrano in maniera patriottica la regione d'origine di Casa Savoia, dall'altro danno voce alla polemica anti-eclettica che si sviluppa proprio in quegli anni tramite la posizione di figure come Boito, Viollet-le-Duc e Gilbert Scott. Le nuove nazioni, in cerca di un'identificazione simbolica, necessitano di individuare uno 'stile nazionale', di realizzare una nuova architettura «che dovrà guardare al Medioevo, perché, più di altre epoche storico-artistiche, mostra un alto grado di densità e coerenza espressiva» [Zucconi 2011, 22-23].

L'idea pare quindi avere qualcosa di geniale e D'Andrade subito traduce in schizzi quanto aveva immaginato: un borgo con la sua rocca, dove ogni particolare – in quanto a forma, materiali di finitura o decorazioni – trova corrispondenza in un edificio già realizzato sul

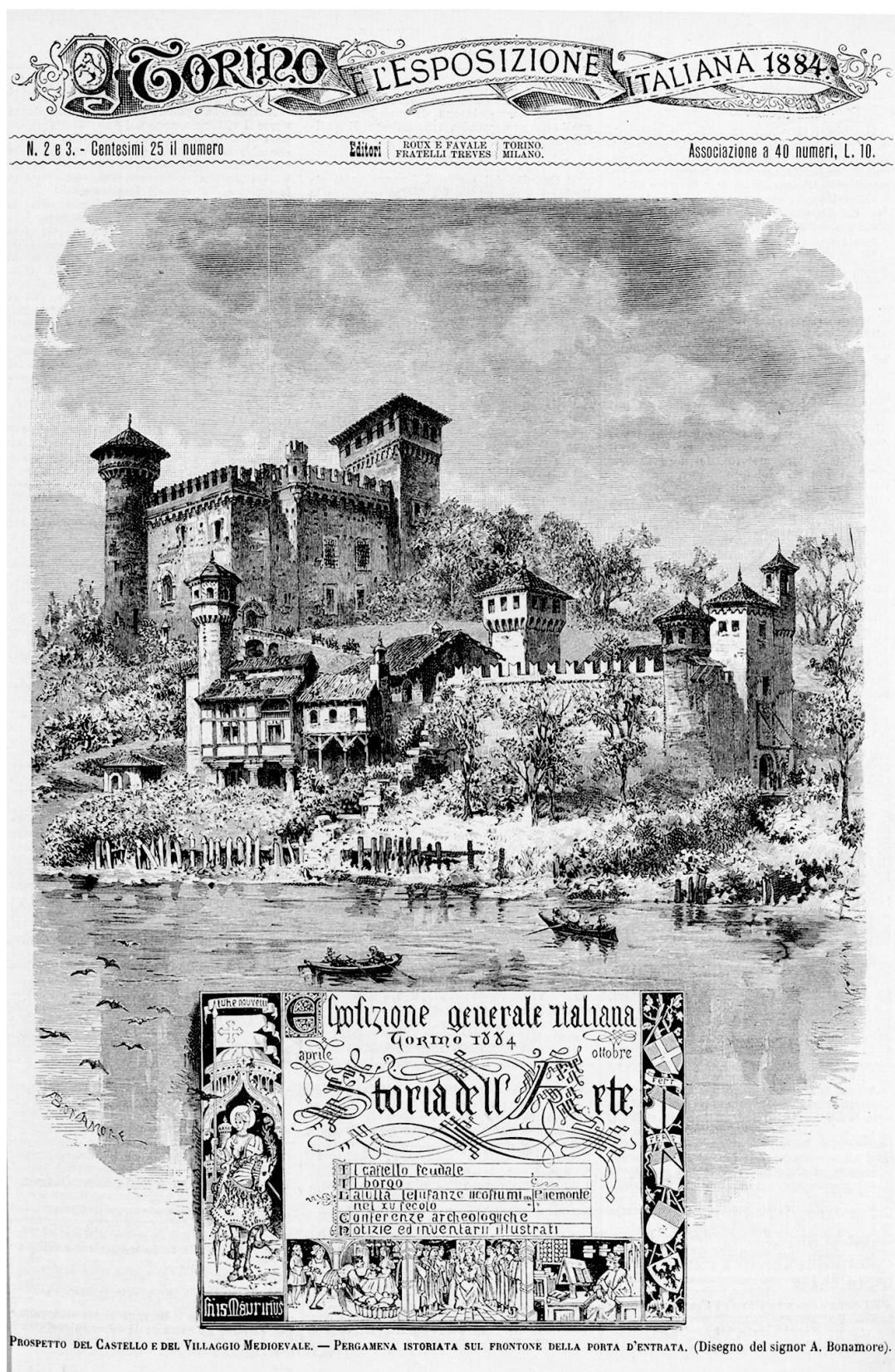
GIULIA BELTRAMO

territorio piemontese nel XV secolo, senza però costituire l'esatta copia di uno specifico villaggio o di un determinato castello. A prevalere è infatti il valore d'insieme e di segnalazione di una testimonianza materiale autentica, grazie al quale ogni architettura del complesso può ancora oggi essere considerata come un *unicum* e non come una mera copia. Proprio per queste ragioni, pochi anni dopo l'inaugurazione, Boito descriverà l'intervento come una realizzazione esemplare per il futuro dell'architettura italiana. In particolare, la Rocca riprende il cortile del Castello di Fénis in Valle d'Aosta e dispone intorno a questi riferimenti altri importanti complessi piemontesi, mentre il Borgo raccoglie le più particolari testimonianze abitative costruite nella regione [Maggio Serra 1985]. Come si legge dalla sezione dedicata al Borgo, curata direttamente da D'Andrade, nel *Catalogo ufficiale della Sezione Storia dell'Arte. Guida Illustrata al Castello Feudale del Secolo XV* [D'Andrade, Giacosa, Vayra 1884, 47-63] sono circa quaranta i territori comunali piemontesi presi in considerazione sul territorio regionale, distribuiti tra la Val di Susa, il Canavese e il Pinerolese.

Dunque, passati i primi mesi di studio, il 6 giugno 1883 si posa la prima pietra del cantiere per la costruzione del Borgo e della Rocca Medievale: D'Andrade intanto, in collaborazione con l'ing. Brayda, aveva compiuto una campagna di rilievi volta a costituire, come afferma lo stesso autore in una lettera inviata a Francesco Carandini, «una raccolta di esempi costruttivi e decorativi [...], un inventario di tutti i dettagli che volli inclusi nel Villaggio e nel Castello, un dizionario del genere di quello che Viollet-Le-Duc aveva compilato per l'Arte francese del Medioevo» [Carandini 1924, 35]. Un dizionario con un chiaro scopo divulgativo, perché la mostra non avrebbe dovuto soltanto mettere in risalto l'applicazione dell'arte all'industria durante il Medioevo, ma anche trasmettere dei principi volti a istruire i visitatori con «uno speciale intento di utilità pratica, di modo che ne derivassero nozioni determinate e precise» [Giacosa 1884, 2]. L'idea è quella di comunicare dei contenuti non in maniera casuale, ma attraverso la costruzione di un percorso storico capace di coinvolgere il visitatore: mancano ancora alcuni anni alla nascita del primo *musée an plein air* [Hazelius 1891], ma i fini pedagogici alla base dell'ideazione del Borgo Medievale di Torino sono assodati.

Tornando al Borgo e alla Rocca di Torino, le maestranze riescono a realizzare il complesso nelle sue parti più sostanziali, che quindi diventa il nucleo centrale dell'Esposizione, in meno di un anno, tuttavia al momento dell'inaugurazione alcuni ambiti o dettagli risultano incompleti. I dieci mesi di cantiere erano infatti stati molto repentini e densi e l'intervento aveva richiesto un impegno economico non indifferente, superiore al budget a disposizione: il costo del Borgo può essere ricondotto a L. 580.899,08, mentre la Commissione era riuscita ad ottenere un totale di lire 471.213,23 tra i contributi riscossi dal Municipio, dagli ingressi e dal Comitato esecutivo, il quale, al termine dell'Esposizione, avrebbe integrato quanto necessario «senza troppo rammarico, in vista dell'eccezionale attrattiva che il Borgo aveva costituito [...], e del cospicuo decoro ch'esso avrebbe continuato a dare alla città» [Merlini 1934, 11].

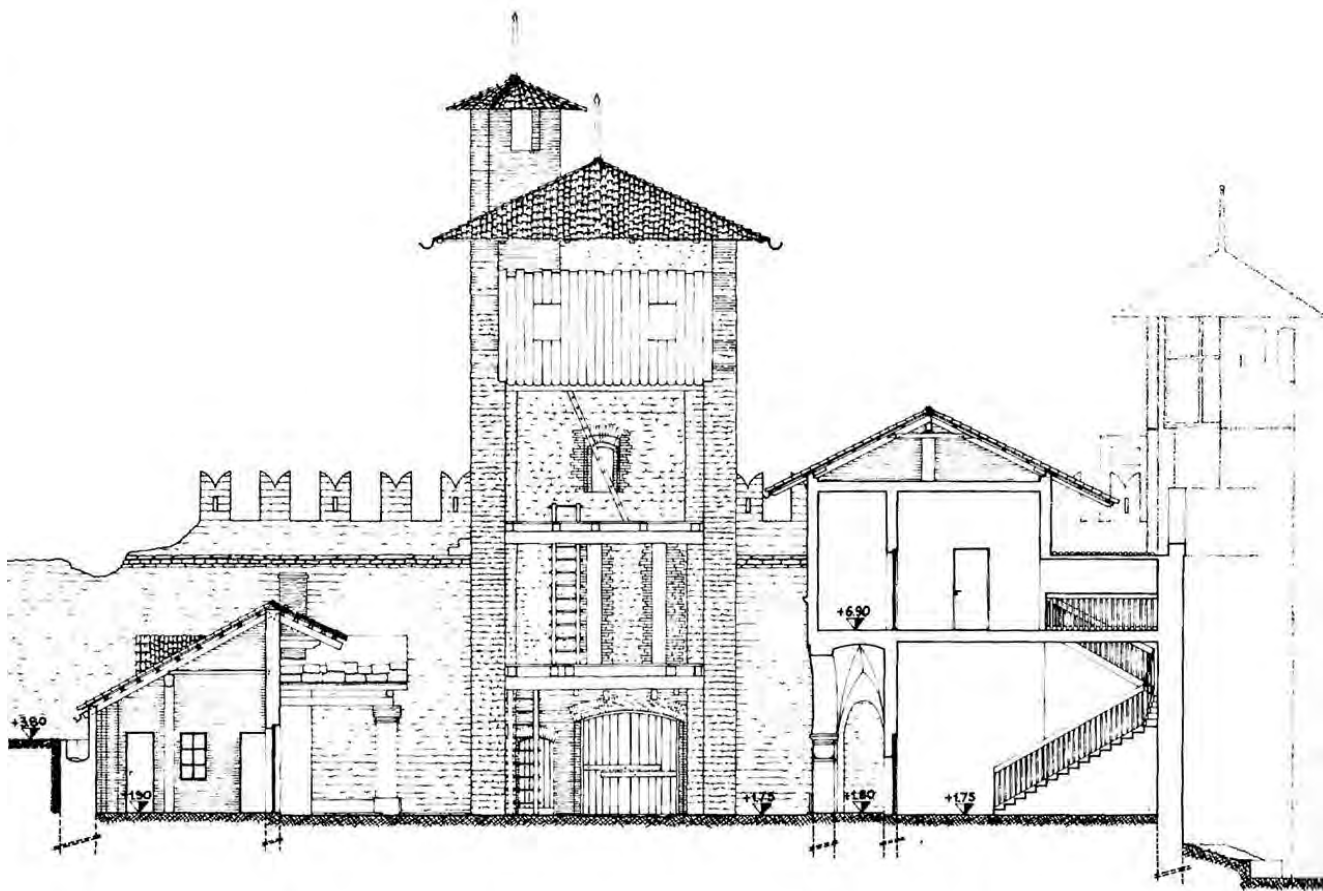
Sotto gli attenti occhi del suo ideatore, la Mostra viene allora inaugurata il 27 aprile 1884: immediatamente appare chiaro che quelle architetture pensate per durare il tempo dell'Esposizione, in realtà sarebbero diventate un segno permanente, un simbolo della Torino di fine Ottocento. Sotto gli attenti occhi del suo ideatore, la Mostra viene allora inaugurata il 27 aprile 1884.



3: Copertina di rivista d'epoca. Si vedono il Castello e del Villaggio Medievale (disegno di Bonamore A. del 1884).



GIULIA BELTRAMO



4: *Rilievo del Borgo. Sezione trasversale tipo, rivolta verso il prospetto interno della torre di ingresso. Elaborazione di Francesco Novelli, già pubblicata in Bartolozzi 1995, p. 40.*

## **2. Il Borgo Medievale tra abbandono, manutenzione e restauri (1885-2011)**

L'eccezionalità del progetto di D'Andrade per il Borgo e la Rocca di Torino traspare anche dall'interesse che l'Amministrazione Comunale palesa nei confronti del complesso ancora prima della sua inaugurazione. Come ricorda infatti Merlini nella pubblicazione del 1934, già durante il corso dei lavori, il Comune cerca di istituire la conservazione successiva del Borgo e della Rocca e, allo stesso tempo, si impegna nell'acquisizione della proprietà: la prima delibera comunale risale al 19 ottobre 1883 e, dopo lunghe trattative, nel complesso, la spesa è di 113.000 lire. Facendo riferimento a questi dati, la scelta di acquistare il Bene si rivela peraltro un investimento opportuno perché, già nel 1924, tale esborso risulta completamente reintegrato e si registrano importanti guadagni dovuti ai numerosi ingressi (il totale degli incassi ammonta infatti a 410.449,60). Le cifre appena riportate, non tengono però in considerazione l'impegno economico richiesto dagli interventi di manutenzione e consolidamento che sarebbero stati necessari negli anni immediatamente successivi all'acquisto: come richiamato, al momento dell'apertura il Borgo non era ancora completamente ultimato ed era già evidente che una struttura così complessa avrebbe necessitato di una cura costante.

In sintesi, le prime operazioni di restauro si registrano subito al termine dell'Esposizione e aprono a una serie di interventi che, sommandosi l'un l'altro, alterano progressivamente la consistenza originaria dell'opera: già i lavori del 1885 e quelli del biennio successivo agiscono in questa direzione e puntano in primis a completare la costruzione e a porre rimedio alle



5: Ingresso al Borgo Medievale dal Parco del Valentino, giugno 2020 (Giulia Beltramo).

problematiche relative alla gestione ordinaria [Bartolozzi 2011, 83-104]. A questo continuo susseguirsi di opere necessarie per garantire l'accessibilità al luogo e l'uso delle architetture, si sommano sporadici interventi di natura eccezionale, dovuti a particolari eventi traumatici. Tra quelli più importanti, è possibile citare il consolidamento divenuto necessario in seguito alla piena del Po del 1890: a causa del carattere precario del Borgo, le strutture, che non erano state dotate di fondazioni adeguate rispetto all'insidioso terreno, collassano ed è necessario introdurre delle sottofondazioni in calcestruzzo armato per rimettere in sicurezza il luogo. Cinquantatré anni dopo, nel 1942-1943, il Borgo subisce ferite ingenti a causa dei bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale, che colpiscono la Rocca e la casa di Ozegna, terminata solo una decina di anni prima. In quest'occasione «i lavori di ricostruzione condotti dal Genio Civile si attengono ad un fedele ripristino di tutto ciò che era visibile, ma le strutture orizzontali furono rifatte con il ricorso al cemento armato [Bartolozzi 1995, 35].

Alle campagne di restauro già organizzate fino a quel momento, si aggiungono quindi anche gli interventi necessari per rimediare ai danni di Guerra: è allora evidente che la processualità storica ci presenta oggi un *Borgo Medioevale* diverso da quello inaugurato nel 1884, una fabbrica stratificata che assume valenza di vero e proprio *palinsesto nella città*. Le diverse soluzioni adottate e le attenzioni rivolte al Bene riflettono infatti un diacronico interesse nei confronti del complesso, ma simultaneamente mettono in luce i diversi gradi di sensibilità adottati nei confronti delle membrature storiche. Nel corso degli anni Cinquanta del Novecento, per esempio, sebbene le principali operazioni di manutenzione venissero



GIULIA BELTRAMO

comunque svolte, il complesso non era più soggetto alla stessa cura che gli era stata rivolta negli anni precedenti: questo mancato interesse istituzionale rende il dopoguerra la stagione meno florida per il Borgo, ormai privo di scopi didattici e poco fruibile a causa del degrado fisico e del decadimento strutturale.

Solo nel 1981, in occasione della mostra *Alfredo D'Andrade. Tutela e restauro* tenutasi a Torino a Palazzo Reale, si registra un ritorno di attenzione sull'intero complesso monumentale e si avviano nuove operazioni di salvaguardia nei confronti del Bene. In particolare, a partire dalla fine degli anni Ottanta, il Borgo è oggetto di una proficua collaborazione tra il Comune e la Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino: la realizzazione di un rilievo esteso a tutto il complesso architettonico (fig. 4) permette infatti di sviluppare un primo progetto di conservazione, tenendo conto della consistenza dei singoli elementi [Bartolozzi 2001, 95]. Da questo momento, l'attenzione nei confronti del Borgo, inteso ora come *monumento* della città, rimane elevata: nascono nuove associazioni, si organizzano cortei e manifestazioni e il complesso è così tanto frequentato che, solo nella parte del maniero (riaperto il 22 giugno 1996), le presenze annue sono più di duecentomila. Con l'inizio del nuovo millennio, si sceglie di intervenire con un importante progetto di valorizzazione volto a recuperare sia le componenti didattiche e conviviali sia il rapporto con il verde, che negli anni era venuto a mancare [Bartolozzi 2001, 100].

### **Conclusioni. Riflessioni per un'attuale lettura del complesso in rapporto al contesto urbano e sociale**

«È passato oltre un secolo dalla sua inaugurazione, ma la duplice valenza del Borgo continua a manifestarsi persistente, anzi, si potrebbe dire che è proprio questo il segreto del suo successo, quel fascino che ancor'oggi emana tanto per il curioso e profano, quanto per il dotto ed erudito che ugualmente confluiscono ogni anno, nelle migliaia di visitatori, pubblico eterogeneo e appassionato, del teatro del medioevo» [R. Bordone 2011, 222].

Oggi, il Borgo Medievale di Torino è percepito dai visitatori come una sorta di *locus amoenus*, un luogo lontano dalla frenesia della città, immerso nel verde, dove è possibile addentrarsi in una realtà parallela. Un luogo suggestivo e al contempo didascalico, in cui permane l'originario fine della narrazione storica, il Medioevo piemontese, trasposto in forma di dizionario di pietra [Re 1999, 170-171]. Per questo, il complesso è oggetto di scoperta e affezione da parte di un pubblico vasto, scuole, famiglie, turisti, fruitori del parco pubblico, finanche studiosi della storia del restauro e della tutela nel portato almeno nazionale [Mariotti, Pozzi 2019, 280-287].

Sono quindi molteplici le anime che negli ultimi anni hanno caratterizzato il Borgo: esso è ormai un monumento storico, è anche un'attrazione turistica, ma soprattutto rappresenta uno spazio pubblico, riconosciuto come simbolo dai cittadini. Un *landmark* che la comunità nel suo complesso ha investito di un importante valore culturale (e sociale), grazie al quale è riuscito a non essere investito da certe forme di illegalità che affliggono alcuni settori del Parco del Valentino (facendo riferimento ai dati del 2018, il Borgo Medievale registra ancora una media di circa 145.000 visitatori all'anno). Ciò nonostante, l'economia interna al Borgo ha perso di qualità negli ultimi anni e sono sempre più rare le manifestazioni organizzate entro i suoi spazi. Tra gli ultimi eventi è possibile ricordare la mostra *Torino a naso in giù. Trasformazione di una città*, a cura del fotografo Giovanni Fontana, tenutasi tra l'8 ottobre e il 12 dicembre 2010: in quest'occasione l'allestimento fu organizzato *a cielo aperto*, lungo la via centrale del Borgo. Il palinsesto soffre infatti oggi di un passaggio di consegne dal punto di vista amministrativo e di un conseguente momento di incertezza sul suo destino, che incide profondamente sulle necessarie

opere di salvaguardia da intraprendere in un'ottica di conservazione programmata (un nuovo intervento di consolidamento delle fondazioni e dello stesso terreno di fondazione è urgente per la vulnerabilità dovuta alla prossimità fluviale unitamente a quelle caratteristiche di fragilità intrinseche alla sua origine di architettura effimera) e altresì sulle politiche da mettere in atto per una piena valorizzazione. Dopo decenni in cui il Borgo ha fatto parte a pieno titolo della rete museale dei Musei Civici (Fondazione Torino Musei) con una fase che l'aveva visto addirittura arricchirsi di un giardino didattico di essenze medievali, a causa della limitatezza di fondi da destinare alle politiche culturali, e a un mutamento nelle strategie gestionali, il Borgo nel 2017 è stato stralciato da tale rete museale e tornato alla gestione diretta della Città. Le cronache hanno ampiamente percorso la vicenda, non ancora superata [La Stampa 2017; Quotidiano Piemontese, 2018]. È forse scongiurata l'ipotesi – emersa peraltro a livello di reportage – della sua cessione a un soggetto privato, e, fortunatamente, è dei giorni in cui scriviamo la delibera di un primo stanziamento per il suo rilancio, a partire proprio da interventi di restauro indifferibili [Nuova Società, 2020]. La mostra interattiva LIMÈN, a cura di Giorgio Sottile allestita nel salone San Giorgio del Borgo dal 9 al 24 novembre 2019, è una recente occasione di speranza, al netto delle difficoltà correlate con l'attuale emergenza sanitaria.

La necessità di un nuovo progetto di valorizzazione, volto a «salvaguardare la materia pluristratificata dei manufatti [...] e a comprendere storia, significato, condizioni e vocazione dell'esistente per proporre un ruolo rinnovato all'interno del contesto urbano e territoriale» [Dezzi Bardeschi 2017, 174], risulta ormai davvero improcrastinabile. In questo senso, la vicenda del Borgo, un lungo periodo di luci e ombre, di andate e ritorni, è paradigmatica della complessità (di apprezzamento, di continuità e di tutela) dei contesti urbani storici.

### Bibliografia

- BARTOLOZZI, C. (1995). *Un Borgo colla dominante Rocca. Studi per la conservazione del Borgo Medioevale di Torino*, Torino, Celid.
- BONAMORE, A. (1884). *Veduta del Castello e del Villaggio Medioevale*, in «Torino e l'Esposizione Italiana del 1884. Cronaca illustrata della Esposizione Nazionale-Industriale ed Artistica del 1884», Torino-Milano, Roux e Favale e Fratelli Treves Editore, p. 21.
- CARANDINI, F. (1924). *La Rocca e il Borgo medioevali eretti in Torino dalla Sezione Storia dell'Arte. La figura e l'opera di Alfredo d'Andrade*, Ivrea, Francesco Viassone Tipografo Editore.
- CORBOZ, A. (1985). *Il territorio come palinsesto*, in «Casabella», n. 516, pp. 22-27.
- D'ANDRADE, A., GIACOSA, G., VAJRA, P. (1884). *Catalogo ufficiale della Sezione Storia dell'Arte. Guida Illustrata al Castello feudale del Secolo XV*, Torino, Vincenzo Bona Tipografo di S. M.
- DEZZI BARDESCHI, M. (2017). *Riuso*, in *Abbecedario minimo. Cento voci per il Restauro*, a cura di C. Dezzì Bardeschi, Firenze, Altralinea Edizioni.
- FRIZZI, A. (1894). *Il borgo ed il Castello medioevali in Torino. Descrizioni e disegni del Prof. A. Frizzi*, Torino, Camilla e Bertolero Editori.
- MAGGIO SERRA, R. (1985). *Torino 1884. Perché un castello medioevale? Precisazioni e guida*, Torino, Edizioni Musei Civici.
- MARIOTTI, C., POZZI, E. (2019). *Imagination & deception. Le Lampade sull'opera di Alfredo D'Andrade e Alfonso Rubbiani*, in *Memories on John Ruskin. Unto this last*, in «Restauro Archeologico», 1, Firenze, Firenze University Press, pp. 280-287.
- MERLINI, C. (1934). *Dopo mezzo secolo: l'Esposizione del 1884 e la costruzione del Borgo Medioevale*, Torino, Tipografia Carlo Accame.
- PAGELLA, E. (2011). *Il Borgo Medioevale. Nuovi studi*, Quaderni del Borgo, Torino, Edizioni Fondazione Torino Musei.
- RE, L. (1999). *Questioni di conservazione*, Torino, Celid, pp. 170-171.

### Sitografia

- <http://www.festivaldelmedioevo.it/portal/il-borgo-di-torino-modernita-di-un-sogno-neomedievale/> (luglio 2020)
- <http://www.borgomedievaletorino.it/> (luglio 2020)

GIULIA BELTRAMO

<http://www.comune.torino.it/musei/elenco/borgo.shtml> (luglio 2020)

<http://www.museotorino.it/view/s/33064f00cbd744b3ad22df4c6ff4b9cf> (luglio 2020)

<https://nuovasocieta.it/torino-due-milioni-di-euro-per-il-borgo-medievale/> (luglio 2020)

<https://www.lastampa.it/torino/2017/12/16/news/torino-musei-riconsegna-al-comune-il-borgo-medievale-1.34083932>

<https://www.quotidianopiemontese.it/2018/03/07/fondazione-torino-musei-il-compendio-del-borgo-medievale-e-della-rocca-tornano-in-gestione-al-comune/>

## ***Dall'effimero al monumentale: considerazioni su un'Esposizione Universale mai svoltasi***

*From ephemeral to monumental: considerations on an Universal Exhibition that never took place*

**ANGELO MAGGI**

Università Iuav di Venezia

### **Abstract**

*L'Esposizione Universale di Roma del 1942 non si svolse mai a causa della Seconda Guerra Mondiale. Il paper vuole riprendere in mano alcuni aspetti legati alla progettazione di questo importante momento della storia urbana della città eterna con raffronti visivi e compositivi, attraverso ritrovamenti archivistici.*

*The 1942 Universal Exhibition in Rome never took place due to the Second World War. The paper will cover some aspects related to the design of this important moment in the urban history of the Eternal City with visual and compositional comparisons through archival findings.*

### **Keywords**

EXPO, Esposizioni Universali, Roma, E42.

*EXPO, Universal Exhibition, Rome, E42.*

### **Introduzione**

Il partito fascista italiano inizia a celebrare il ventesimo anniversario della Marcia su Roma in maniera 'imperiale', con l'ipotesi di una grande Esposizione Universale per il 1942. Già nel 1935 iniziano i preparativi per la celebrazione dell'anniversario dell'insurrezione con la quale Benito Mussolini sale al potere in Italia. Dalle prime idee in poi, l'ambizione era quella di lasciare un segno nella storia. Mussolini voleva ripetere il successo dell'Esposizione Universale del 1911, che aveva celebrato il cinquantesimo anniversario dell'Unità d'Italia con una fiera internazionale organizzata a Torino e a Roma, e che aveva riscosso un enorme successo mondiale. In quell'occasione numerosi progetti di riqualificazione avevano segnato lo sviluppo urbano di Roma e definito in particolare il volto della capitale. Nel 1911 furono inaugurati diversi edifici storici, tutti costruiti in un'eclettica combinazione di modernismo e neoclassicismo: il monumento a Vittorio Emanuele II; il Palazzo di Giustizia e la Sinagoga; la Galleria d'Arte Moderna e il Giardino Zoologico a Ponte Vittorio e Ponte Risorgimento. Il Regime considerò la mostra del 1942 l'occasione per dare un forte e duraturo impulso all'espansione marittima della città. Il processo di negoziati e concorsi che precede l'individuazione dell'area espositiva rivela come gli organizzatori e gli architetti abbiano concepito l'intero progetto come mezzo per rappresentare le ambizioni e il potere del regime. I concorsi illustrano l'influenza dei principali attori nelle scelte progettuali, ma dimostrano anche la diversità, o indecisione, nello stile e negli ideali nell'architettura italiana contemporanea. Il saggio evidenzia soprattutto i progetti sottovalutati e le discussioni avviate dalle commissioni incaricate sull'uso scenico dell'acqua e degli apparati luminosi per i padiglioni espositivi, affrontando principalmente gli effetti effimeri, 'immateriali' del progetto d'architettura.

## 1. Roma verso il mare

Nel giugno del 1936, il governo italiano fece una richiesta ufficiale al *Bureau International des Expositions* per organizzare l'Esposizione Universale del 1942, dopo quella di Parigi nel 1937 e quella di New York nel 1939. La prima ambizione degli organizzatori era quella di glorificare il Regime, ma la differenza fondamentale con le fiere internazionali precedenti era il desiderio di erigere edifici espositivi monumentali permanenti.

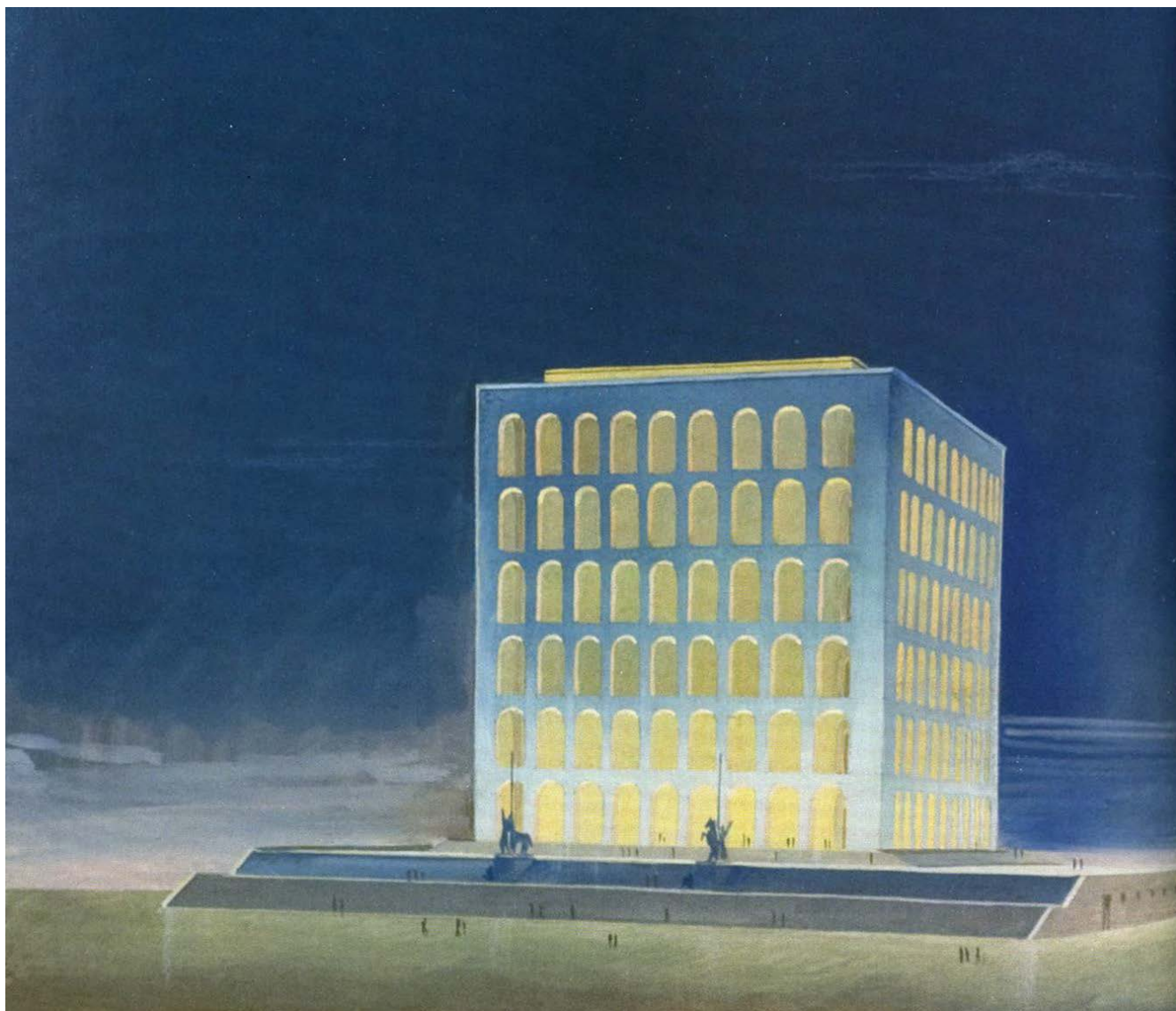
L'Esposizione Universale italiana del 1942, nota con il nome abbreviato E42, viene progettata come una nuova città e i padiglioni vengono visti come espressione dello sviluppo urbano della periferia di Roma. La mostra stessa diventerà presto una prestigiosa parte abitata della città, «il fulcro dell'espansione di Roma sul mare» [Ippolito 1983, 9].

La prima fase di pianificazione rivela varie influenze degli uomini al potere. È il caso di Giuseppe Bottai, allora governatore di Roma, che in precedenza aveva partecipato ai movimenti d'avanguardia della Prima Guerra Mondiale ed era redattore del quotidiano fascista «Roma Futurista». Lo stesso vale per Virgilio Testa, nominato Segretario Generale del Governatorato nel 1935. Entrambi hanno avuto non solo una chiara influenza sulle scelte di potere, ma anche su questioni culturali globali contemporanee legate al progetto EUR (Esposizione Universale Roma). La scelta del luogo dell'esposizione, ad esempio, fu certamente una scelta del Governatore, che collegava più requisiti locali allo slogan di Mussolini 'Roma verso il mare'. In effetti, c'erano molti altri suggerimenti, tra cui Villa Borghese, le pendici del Gianicolo e il Foro Italico, così come l'idea di dividere le varie sezioni della mostra su diverse aree della città. L'area scelta alla fine fu quella adiacente all'Abbazia delle Tre Fontane, precedentemente nota come Acque Salvie.

L'Ente Autonomo per l'Esposizione Universale e Internazionale, il comitato direttivo dell'E42, viene istituito nel dicembre 1936. Il senatore Vittorio Cini è nominato presidente. Il mese seguente, l'incarico di sviluppare il piano urbanistico della zona viene assegnato agli architetti Marcello Piacentini, Giuseppe Pagano, Luigi Piccinato, Ettore Rossi e Luigi Vietti, quasi lo stesso gruppo che progetta l'Università di Roma (1932-1935). Solo tre mesi dopo, Benito Mussolini inaugura il cantiere del sito espositivo, piantando simbolicamente il primo pino. Più o meno nello stesso periodo, viene bandito il concorso ufficiale. Complessivamente, i lavori di costruzione dell'E42 procedettero senza intoppi, poiché alla fine del 1939, prima dell'entrata in guerra dell'Italia, diversi edifici erano già in una fase avanzata di costruzione: come l'edificio principale del comitato, il Palazzo della Civiltà italiana, il Palazzo dei Congressi, i quattro musei nella piazza imperiale, e la chiesa. Nel 1939 vengono avviati anche i lavori infrastrutturali per collegare l'E42 alla città con una rete metropolitana e la costruzione dell'autostrada.

Il concorso per il programma espositivo lanciato dall'Ente rappresenta una sfida per gli architetti italiani. Gli organizzatori sono desiderosi che l'*ensemble* architettonico e urbano enfatizzi l'unità. Era già stato specificato che l'Esposizione Universale Romana non doveva essere effimera, che non durava solo i mesi della mostra, ma che doveva essere concepita come il nucleo di un nuovo insediamento urbano, dimostrativo della vocazione imperiale e moderna dello stato fascista. I padiglioni non sarebbero stati realizzati in legno e gesso, né come strutture con rivestimenti temporanei, ma dovevano essere concepiti come edifici solidi, strutture reali, costruiti con materiali di lunga durata e pregiati.





1: Giovanni Guerrini, Ernesto Bruno La Padula e Mario Romano, Palazzo della Civiltà Italiana, studio per un progetto di illuminazione artificiale del complesso, c. 1940. Disegno a matita e pastelli su cartoncino. Archivio Massimo e Sonia Cirulli, Bologna.

## 1. Architetture di luce

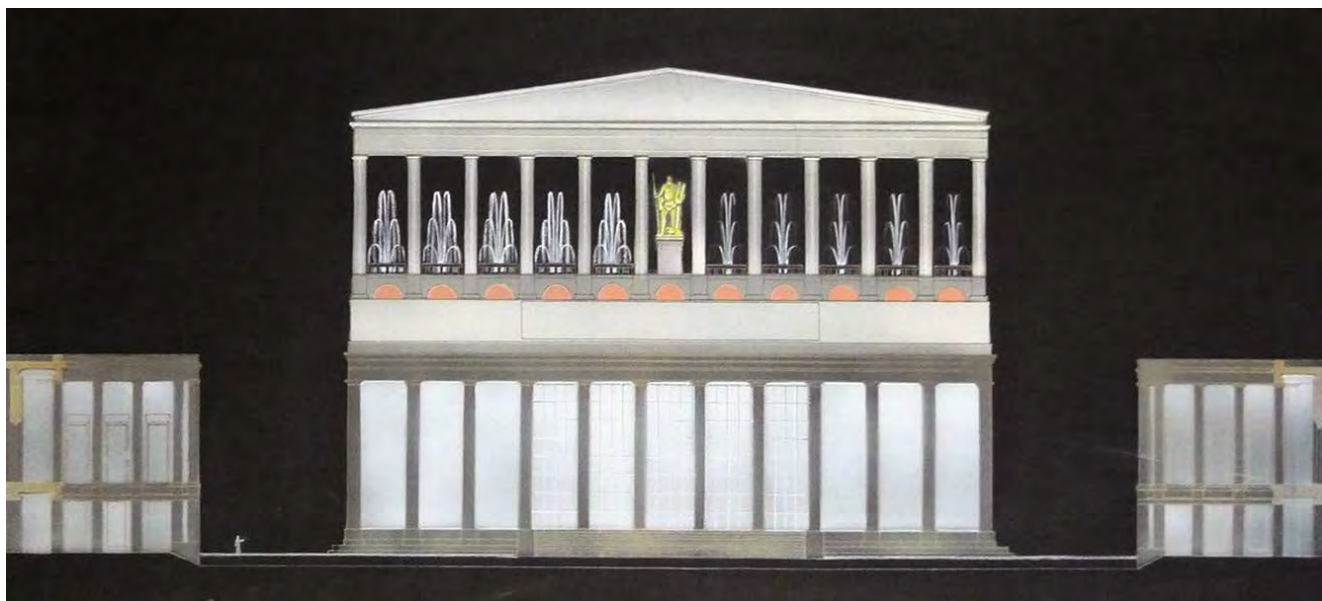
Mentre diversi storici dell'architettura hanno evidenziato la complessa posizione delle idee moderniste nella stesura del progetto per l'E42, il ruolo importante del design dell'illuminazione artificiale per l'intero complesso è rimasto finora sottovalutato. 'L'architettura della luce' è un tema ricorrente nelle esposizioni universali. Basti pensare all'*Exposition des Arts décoratives* di Parigi del 1925, nonché all'Expo di Barcellona (1929), Stoccolma (1930), Anversa e Liegi (1930), o all'*Exposition Coloniale Internationale* di Parigi (1931). In questi eventi, la progettazione dello spazio luminoso con ausilio di luci artificiali si unisce ai materiali della produzione architettonica. Il vocabolario stilistico usato in quegli anni è quello del design moderno e aerodinamico splendidamente rappresentato nelle combinazioni che mostrano la loro efficacia in spettacoli notturni. La lampadina elettrica a incandescenza; schermi colorati;

tubi luminosi rossi, turchesi e bianchi; superfici bianche opache; superfici visualizzate da un bagliore costante o da sfumature; metalli spazzolati, martellati, specchiati, rivestimenti in bronzo o alluminio; vetro opale o satinato; vetro prismatico o ruvido; nuvole di fumo o vapore; specchi d'acqua immobili o in movimento armonioso,... sono tutti gli innumerevoli elementi che la tecnologia offre agli architetti e ai designer per riflettere, rifrangere o diffondere la luce artificiale per comporre una nuova e suggestiva architettura di luce. Inoltre, la luce è anche il primo elemento formale della città ideale del Novecento. Attraverso l'uso architettonico del vetro, la luce è considerata parte di un mondo trasparente, colorato e 'immateriale'. Tutta una serie di effetti di trasparenza e retroilluminazione, suggestioni e inganni visivi viene così adottata sia nella pratica costruttiva che nella teoria dell'architettura. Aggirando le utopie di Bruno Taut e volgendo a una interpretazione tecnica e simbolica delle possibilità offerte dalla luce e dal vetro, E42, come città ideale, riprende questa tradizione. Lo studio degli effetti notturni come l'effetto di controluce o l'utilizzo di materiali riflettenti si unisce all'impiego del vetro: questo raggiungerà un primo punto di culmine nel modello E42 presentato alla Fiera di New York del 1939. L'utilizzo di faretti cinematografici tenta di installare una visione notturna, esaltata dal candore del marmo, mentre un terzo elemento, l'acqua, media ulteriormente tra vetro e luce nell'inesauribile serie di fontane e cascate. Nei risultati e negli esperimenti di progettazione per l'E42, gli architetti cercano di ottenere, questa volta alla lettera, i suggerimenti architettonici fantasiosi di Paul Scheerbart celebrando i paesaggi della nuova civiltà del vetro. È il caso dell'enorme colonna di luce al centro del Palazzo della Civiltà Italiana, un faro che tenta di trasformare la notte in giorno, in una immagine progettuale suggestiva di Giovanni Guerrini, Ernesto Bruno la Padula e Mario Romano, conservata presso l'Archivio di Massimo e Sonia Cirulli a Bologna.

## **2. Palazzo dell'Acqua e della Luce**

«Al di là del lago una grande composizione formerà un tema molto attraente: potrebbe essere il Palazzo della Luce o un'altra enorme costruzione con giochi di fontane d'acqua, illuminata da luci colorate [...] Dovrebbe essere quasi il faro dell'intera esposizione. Dietro questo, un grande edificio farà da sfondo al suddetto palazzo» [Ippolito 1983, 77]. Queste le parole di Marcello Piacentini all'interno di una relazione del Piano Regolatore della zona designata per l'Esposizione Universale di Roma. Tra aree di progetto più ambiziose e spettacolari ci sono quelle per il grande sfondo della Via Imperiale: il Palazzo dell'Acqua e della Luce. La proposta è parallela al progetto di un enorme arco o 'arcone'. Piacentini scrive al senatore Cini affermando: «Ho immaginato l'Arcone in situ a fare da sfondo a tutta la zona e mi sembra che questo sia l'unico luogo adatto [...]. L'arco, simbolo di pace e universalità, può irradiare la luce di centinaia di riflettori collegati alla base del suo estradosso» [Ippolito 1983, 50]. Lo stesso Piacentini torna sulla discussione in termini piuttosto vaghi quando discute nuovamente il master plan della mostra.

L'idea è stata sin dall'inizio legata ad un'immagine luminosa e ad un grande arco. Nella pianta del 1938 l'arco era posto a cavallo della via Imperiale per uscirne dalla Porta del Mare, dalla versione del progetto (ottobre 1937-marzo 1938) di Adalberto Libera. La proposta segna il passaggio da un enorme arco solido e materiale a una 'porta' astratta, un vuoto o 'transito' tra la cittadella di E42 e il territorio pontino, tra E42 e il mare. La contraddizione tra un'idea di una struttura così ardita, ma priva di contenuto, e la richiesta di fare da sfondo alla via Imperiale oltre il lago, si traduce in una complessa ma forte definizione di contenuto per l'insieme: un edificio che rappresenta un accenno di palazzo, una fantastica 'scenografia' più che un edificio funzionale, che però fa rivivere temi futuristici legati alla glorificazione della luce elettrica.



2: Luigi Moretti, *Studio dell'illuminazione del Teatro Imperiale per E42, 1940*. Disegno a matita e pastelli su carta. Archivio Massimo e Sonia Cirulli, Bologna.

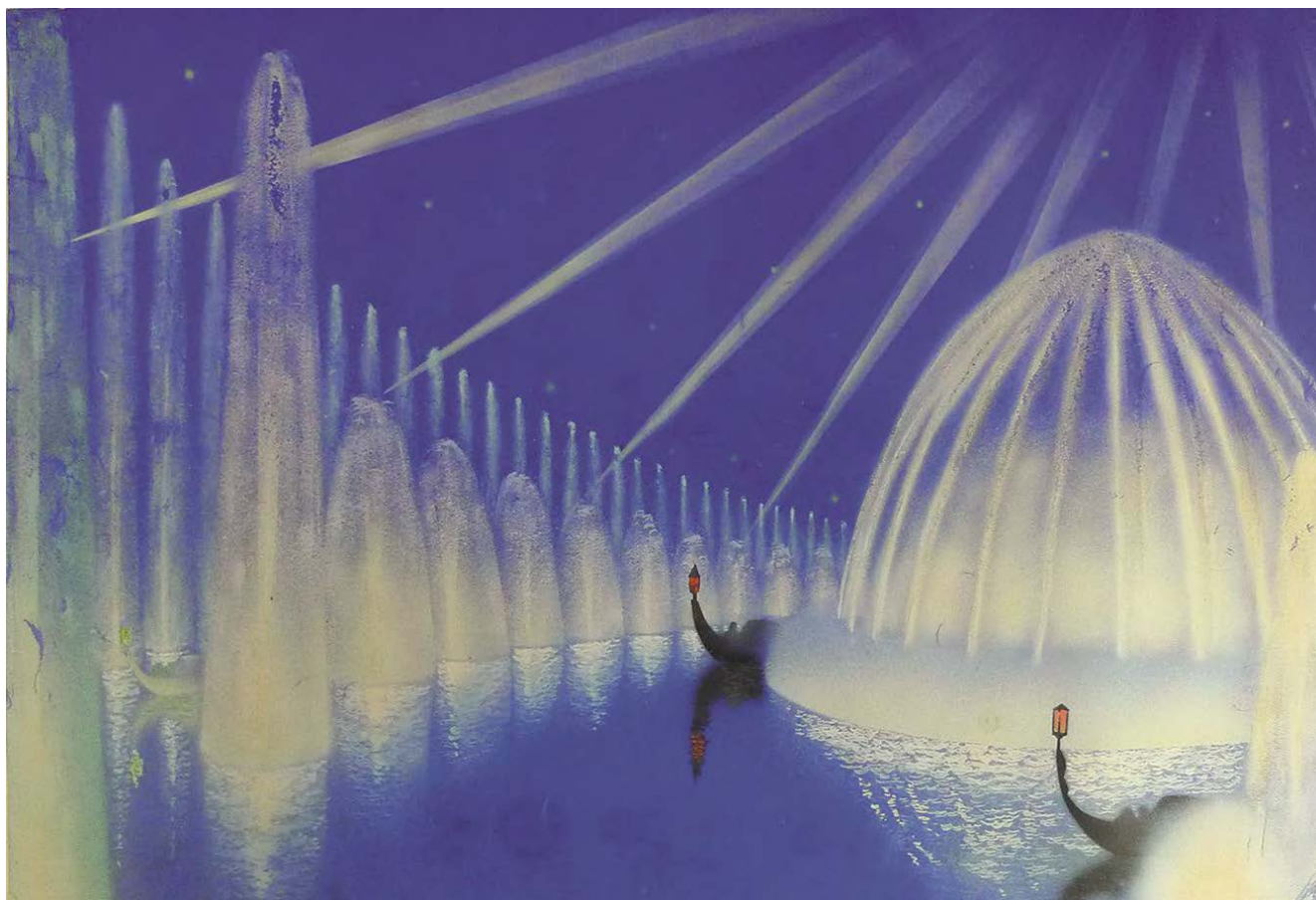
Che l'Ente tenesse molto a questa competizione si può dedurre dal fatto che si tratta di un concorso su invito. La giuria, composta da personaggi di spicco come Marcello Piacentini, Cipriano Efisio Oppo, gli ingegneri Paolo Salatino, Gaetano Minnucci, Cesare Palazzo, Ernesto Puppo e Roberto Colosimo, stabilisce che «L'edificio destinato all'esposizione storica della luce artificiale sarà anche una magnifica fontana che fornirà un elemento immaginativo di attrazione, ardente di luci e giochi d'acqua» [Calvesi 1987, 108]. Il palazzo doveva essere costruito sull'asse di via Imperiale, sulla piazza che domina i laghi, per i quali sono già predisposti piani architettonici e sistemi idraulici. Nel rapporto finale la giuria decide di non assegnare il primo premio. Il secondo premio viene assegnato a Pier Luigi Nervi e a Franco Petrucci con Enrico Tedeschi, mentre vengono menzionati progetti di Gio Ponti, Franco Albini, Ignazio Gardella, Giulio Minoletti e Giovanni Michelucci.

Per quanto riguarda le discussioni inerenti allo stile, è interessante prendere in considerazione i tre progetti di Adalberto Libera, Gio Ponti e il gruppo Albini-Gardella-Minoletti-Palanti-Romano. Il progetto di Libera ha un approccio esoterico: una stella a forma di dodecaedro stellato e regolare, una rosa d'acqua e, sullo sfondo, l'Arco 42: l'acqua rosa discende da una stella e forma un arcobaleno nel cielo. La forma pitagorica del dodecaedro si riferiva al simbolismo cosmologico ed è stata dettagliata da Libera con mezzi tecnici e spettacolari. La stella, rivestita di specchi, riflette la luce solare 'rendendola scultorea'. Gio Ponti, invece, imposta il suo progetto come un arredamento, suggerendo una «costruzione di spessore minimo, di massima larghezza e altezza, formata da due pareti parallele di vetro, pareti cesellate dalle traiettorie luminose degli ascensori!» [Calvesi 1987, 109]. Di fronte al progetto di Ponti viene collocato un Teatro d'Acqua in continua trasformazione grazie a dinamici effetti luminosi. Il progetto del gruppo milanese comporta uno scontro tra astratto e figurato, una strategia che purtroppo viene giudicata inadeguata dalla Commissione.

Solo i progetti di Nervi, Petrucci e Tedeschi vengono considerati rispondenti alle richieste del bando. Entrambi i progetti erano a forma di anello, con pareti di vetro e una fontana al centro.



ANGELO MAGGI



3: Carlés Buigas, *Studio per giochi d'acqua e di luce presso E42*, c. 1940. Disegno a matita e pastelli su cartoncino. Archivio Massimo e Sonia Cirulli, Bologna.

La Commissione osserva, tuttavia, che nessuno dei due «ha raggiunto il desiderato grado di perfezione nella grandiosità richiesta dal tema». A causa della decisione del Comitato, l'avveniristico Arco per l'E42 non viene realizzato e nemmeno il Palazzo dell'Acqua e della Luce. La competizione si conclude come un miraggio di un'idea indefinibile, indefinibile come i motivi e lo stile di E42. Ma lo stile di E42 dura, altamente idiosincratico e chiaramente distinguibile da ogni stile storico d'avanguardia.

### 3. Le fantasmagorie luminose di Carlés Buigas

L'Esposizione Universale è allo stesso tempo espressione di razionalità ma anche di eclettismo; è anche vetrina espositiva del sapere dove si prefigurano scenari futuri, ma rimane soprattutto per i numerosi visitatori, di diversa estrazione sociale, un luogo di divertimento. Come la maggior parte delle fiere mondiali, parte dell'E42 è progettata come parco divertimenti. Anche qui gli impianti innovativi e le conoscenze tecniche sono di fondamentale importanza per creare esperienze sonore 'luminescenti' che abbaglino e incantino gli spettatori. Gli organizzatori di E42 decidono di affidarsi all'esperienza dell'ingegnere catalano Carlés Buigas, uno specialista di fontane e luci con una lunga esperienza lavorativa riconosciuta internazionalmente. Responsabile per l'implementazione del teatro musicale di luce e acqua, Buigas propone e inventa diverse attrazioni per il parco: macchine fantasmagoriche, attinte dall'immaginazione di precedenti progetti per

l'Esposizione Universale di Barcellona. Ancora oggi, a pochi metri dalla ricostruzione del Padiglione del 1929 di Mies Van der Rohe, la città catalana rende omaggio al fascino e al *know-how* dell'ingegnere con spettacoli notturni d'acqua e di luce che rievocano quelli dell'Expo. A Roma, dopo più di dieci anni dall'esperienza spagnola, il contributo più originale di Carlés Buigas emerge in quelle attrazioni che avevano la luce come elemento principale: i giardini o le piscine con un giardino d'acqua illuminato; cieli luminosi con aeroplani che disegnano piccoli arabeschi illuminati con fotoelettrica policroma; fuochi d'artificio, sparati da aeroplani verso la terra; proiezioni cinematografiche su uno schermo d'acqua. Sappiamo inoltre che Buigas è chiamato come consulente alla fiera mondiale di New York dove lavora per un teatro magico ispirato all'installazione della General Electric Company del 1939. Qui la divulgazione scientifica è affidata ad uno spazio carico di forti suggestioni. L'E42, con le sue mostre delle industrie e la maestria artigianale, si presenta piuttosto in contrasto con la tecnologia 'povera' del parco divertimenti immaginata Carlés Buigas di cui rimangono numerosi schizzi presso l'Archivio Cirulli di Bologna. Questi disegni sono un radicale mutamento di rotta nell'organizzazione e nella strutturazione dell'evento espositivo, e certamente diventano occasione di stimolo anche per gli architetti italiani coinvolti.

## Conclusioni

Nel 1942 l'Italia è in guerra. La crisi economica coinvolge l'intera nazione e conseguentemente anche i lavori dei cantieri dell'E42 si interrompono. Due anni prima, nella prospettiva di una facile vittoria il contesto e il significato della mostra viene modificato da 'Olimpiadi della Civiltà' a 'Mostra della Pace'. Questo nuovo titolo deve essere inteso come un'affermazione del potere dell'Italia e della Germania, e le parole di Cini a tale proposito sono più che rivelatrici: «Qualunque sia il carattere dei paesi stranieri partecipanti, è certo che l'Esposizione Universale di Roma si ridurrà principalmente ad una grande e amichevole competizione tra i due imperi egemonici, e il mondo sarà uno spettatore di questa razza» [Maggi 2015, 111].

All'inizio del 1942 i lavori per l'E42 si fermano. Solo i lavori relativi alla conservazione del sito e alcuni edifici vengono portati a compimento. Da documentazioni fotografiche eseguite nel giro di pochi mesi si percepisce un rapido decadimento di tutta l'area espositiva e molti dei padiglioni monumentali vengono danneggiati gravemente. Nel 1943, l'area E42 diventa una vera zona di battaglia, occupata dalle forze armate tedesche. Dopo la guerra, nel marzo del 1949, il «Corriere della Sera» commenta l'ulteriore degrado del sito: «una vera desolazione della morte si libra sull'area espositiva ora circondata da filo spinato in modo che il pubblico non possa entrare. [...] Nel 1943, tra il 9 e l'11 settembre, i tedeschi bombardarono il luogo dell'esibizione per scacciare i granatieri. Decisi a bruciarlo, nove mesi dopo, al momento del volo, rotolarono bobine di pellicola giù dalle scale e gli davano fuoco dalle uscite, come avrebbero fatto con una miccia. Gli Alleati accesero il fuoco di artiglieria. I disoccupati hanno rubato scrivanie, radiatori, grondaie, cabine telefoniche, impianti idraulici e impianti elettrici. I senzatetto si sono riscaldati bruciando persiane e porte nel mezzo delle stanze» [Insolera 2003, 94].

Nel primo dopoguerra riemerge un ampio dibattito sul Piano di Roma, preparato già nel 1931. In questo preciso momento storico, Virgilio Testa tenta di ripristinare la vecchia idea di espansione verso il mare, continuando i lavori sul sito dell'EUR, così denominato sempre più frequentemente dimenticando il significato dell'acronimo Esposizione Universale Roma. In quegli anni di ripresa economica postbellica, il quartiere appare come una città morta con



ANGELO MAGGI

rovine di colonne e trabeazioni di una civiltà remota, non un ricordo di un antico e glorioso passato, ma di un oltraggio storico recente e scomodo.

L'E42 ha rappresentato una difficile eredità, composta da imponenti strutture architettoniche, parte di un piano ben definito da cui l'architettura del dopoguerra ha dovuto recuperare le parti rotte. Una prima importante occasione per la riqualificazione dell'EUR fu la Mostra dell'Agricoltura Nazionale nel 1953. Ma l'accreditamento visivo e il vero collaudo del sito si 'consacra' con le Olimpiadi del 1960. In questa occasione vengono eretti: il Palazzetto dello Sport progettato da Pier Luigi Nervi e Annibale Vitellozzi, il Velodromo Olimpico di Cesare Ligini, la Piscina delle Rose di Giorgio Biuso, e un lago artificiale. Parte del paesaggio idealizzato per l'E42 viene finalmente realizzato con grandi parchi con sentieri e giardini fioriti. Quella che doveva essere la spettacolare cornice delle Olimpiadi delle Civiltà è entrata negli scenari visivi e nell'immaginario collettivo degli italiani come un'indimenticabile edizione dei Giochi Olimpici.

### Bibliografia

- CARLI, F.C., MERCURIO, G., PRISCO, L. (2005). *E42-EUR: segno e sogno del Novecento*. Roma, DataArs.
- CIUCCI, G. (2002). *Gli architetti del fascismo*. Torino, Einaudi.
- CIUCCI, G., LEVINE, J. (1989). *The Classicism of the E42: between Modernity and Tradition*, in «Assemblage», n. 8, pp.78-87.
- DELL'OSSO, R. (2008). *Expo da Londra 1851 a Shanghai 2010 verso Milano 2015*. Milano, Maggioli Editore.
- E42 EUR Fotografia di un Quartiere* (2017), a cura di F. Innamorato, Firenze, Forma Edizioni.
- E42 Utopia e scenario del regime* (1987), a cura di M. Calvesi, E. Guidoni e S. Lux, Venezia, Marsilio.
- FUSINA, S. (2011). *Expo Le Esposizioni Universali da Londra 1851 a Roma 1942*. Milano, Il Foglio.
- HAMON, P. (1995). *Esposizioni. Letteratura ed architettura nel XIX secolo*, Bologna, Clueb.
- INSOLERA, I., SETTE, A.M. (2003). *Roma tra le due Guerre. Cronache di una città*. Roma, Palombi editore.
- IPPOLITO, A. (1983). *Roma E.U.R. 83. Storia ed analisi critica dell'architettura del quartiere E.U.R. dal Piano per l'E42 ai giorni nostri*. Roma, Palombi editore.
- MAGGI, A. (2015). *Architecture of light and Water at the Universal Exhibition of Rome of 1942*, in *Architecture of Great Expositions 1937-1959. Messages of Peace, Images of War* a cura di R. Devos, A. Ortenberg, V. Paperny, Farnham Ashgate, pp. 99-114.
- MARAINI, R. (1987). *E42. Un progetto per L'Ordine Nuovo*. Milano, Comunità.
- SUDJIC, D. (2005). *The Edifice Complex, How the Rich and Powerful Shape the World*, London, Allen Lane.

### Fonti archivistiche

- Bologna. San Lazzaro di Savena. Archivio della Fondazione Massimo e Sonia Cirulli. Fondo Esposizione Universale di Roma (1939-1942).
- Roma, Archivio Centrale dello Stato, Revisione del programma di massima del 1937, fasc. 14/1.200.6.3.
- Roma. Archivio Centrale dello Stato. EUR SAPG f. F/1 Piano Regolatore.

## *La Mostra d'Oltremare di Napoli attraverso le immagini e il racconto di Elena Mendia* *The Mostra d'Oltremare in Naples through the images and the telling of Elena Mendia*

**CHIARA INGROSSO**

Università della Campania Luigi Vanvitelli

### **Abstract**

*I paper ripercorre le vicende legate al recupero e alla riapertura della Mostra d'Oltremare di Napoli nel 1952, intrecciando la storia del complesso architettonico, uno dei più importanti esempi di architettura contemporanea della città, con quella di Elena Mendia, architetta insieme a Delia Maione dell'Ufficio Tecnico della Mostra. Esso è stato elaborato a partire da un più ampio approfondimento monografico, in corso di stampa, e basandosi sul materiale inedito del suo archivio personale, foto e disegni, nonché sulle interviste rilasciatemi da Elena Mendia. L'obiettivo è raccontare gli avvenimenti che portarono alla ricostruzione della Mostra, cambiando il punto di vista della storia tradizionale prevalentemente maschile.*

*The paper focuses on the Mostra d'Oltremare in Naples (1952), intertwining the history of the architectural complex, one of the most important examples of contemporary architecture in the city, with the history of Elena Mendia, architect together with Delia Maione of the Technical Office of the Mostra. It was elaborated starting from a wider monographic study, in press, and based on the unpublished material of his personal archive, photos and drawings, as well as on the interviews given to me by Elena Mendia. The aim is to relate the actions that brought about the reconstruction of the Mostra, moving the attention from the mostly male focused mainstream history.*

### **Keywords**

Elena Mendia, architettura del dopoguerra, professionismo femminile.

*Elena Mendia, post-war architecture, women's professionalism.*

### **Introduzione**

Il 12 ottobre del 1952, dopo due anni di lavoro febbrile, inaugura la «I Mostra Triennale del Lavoro Italiano del Mondo», presso la nuova Mostra d'Oltremare di Napoli. Elena Mendia ricorda: «La volontà di tutti, il piacere e l'entusiasmo hanno reso possibile la ricostruzione della Mostra in solo due anni. Alle 8:00 del mattino tutti i cantieri erano in movimento, alle 12:30 piccola sosta, alle 13:00 si riprendeva il lavoro, fino alle 16:30. Noi rientravamo in ufficio a prendere disegni e materiali per il giorno seguente. Alle 19:00 arrivava il professore Tocchetti dalla Società per il Risanamento, si discuteva dell'andamento del lavoro e spesso si facevano le 23:00. A causa delle grandi distanze, si camminava in bicicletta. Poi ci fu la vespa 50 e infine una 500 di seconda mano che aveva le frecce sul parabrezza anteriore che spesso non funzionavano e allora allungavamo il braccio per segnalare il cambio di direzione. Il lavoro alla Mostra è stato entusiasmante, si lavorava tutti con gran piacere, non si badava agli orari, era una grande famiglia» [intervista del 2/2/2020].

Nel 1948, la Triennale delle Terre d'Oltremare era stata trasformata in Ente Autonomo Mostra d'Oltremare e del Lavoro Italiano nel mondo e dal 1950 il professore Luigi Tocchetti, già direttore dell'Ufficio Tecnico della Triennale, ne era divenuto presidente. L'obiettivo del nuovo

ente, dedicato al lavoro svolto dagli italiani all'estero, fu avviare una rivalutazione economica del complesso. La destinazione turistica e il legame con le terre d'Oltremare, assumevano così una nuova valenza rispetto agli anni del fascismo, per il rilancio di Napoli come città strategica nello scacchiere del Mediterraneo e come patria di molti immigrati nei paesi del Nord e Sud America [Arena 2012, 103-105].

Segnalata da Marcello Canino, suo docente e relatore di tesi, Elena Mendia entrò a far parte con Delia Maione, collega e amica dagli anni dell'università, dell'Ufficio Tecnico della Mostra. Alla direzione dell'Ufficio fu nominato l'ingegnere Pasquale Sasso, 'braccio destro' di Tocchetti, che già aveva lavorato alla Triennale prima della guerra, e che compose la 'squadra' degli ingegneri e dei vari geometri. La parte architettonica dell'Ufficio risultò così affidata a due donne.

Elena Media aveva allora venticinque anni, aveva da poco terminato l'università e non era sposata. La sua esperienza professionale era limitata a una collaborazione con Stefania Filo Speciale al progetto per la Fiera di Napoli. Allestita sugli spalti del Maschio Angioino nell'estate del 1950, la Fiera ebbe molto successo e garantì un primo stipendio alla giovane architetta. Mendia riferisce: «guadagnavo 10 mila lire a settimana, 40 al mese, che era una bella cifra all'epoca» [intervista del 2/2/2020]. La grande opportunità di far parte dell'Ufficio Tecnico della Mostra d'Oltremare venne subito dopo. Lo stipendio era inferiore a quello che percepiva da Stefania Filo Speciale, pari a 25.000 lire al mese, ma, come ricorda Mendia, fu proprio lei ad invitare la giovane collega a non rifiutare l'offerta: «Alla Mostra farai un'ottima pratica, come l'ho fatta io», mi disse» [intervista del 2/2/2020].

Mendia aveva conosciuto Stefania Filo Speciale al terzo anno dell'università dove 'la Signora', come comunemente veniva chiamata, insegnava Caratteri distributivi degli edifici.

Prima architetta napoletana e per molti anni unica docente donna di una materia compositiva, Filo Speciale divenne da subito allieva, assistente e stretta collaboratrice di Marcello Canino, venendo incaricata nel 1937 dell'insegnamento di Caratteri distributivi, per poi assumere il ruolo di professore ordinario della stessa materia alcuni anni dopo, nel 1955, e infine passare alla Composizione architettonica nel 1970 [Ingrosso, Riviezzo, 2018]. Lo studio tipologico degli edifici, delle fabbriche e in genere degli edifici pubblici, attraverso le sue lezioni e i suoi testi, fu utilissimo per formare il rigoroso approccio progettuale della giovane Mendia, per cui Filo Speciale divenne da subito un importante riferimento, oltre che professionale, anche umano.

Gli altri docenti che formarono l'architetta alla progettazione architettonica furono Marcello Canino, Giulio De Luca e Carlo Cocchia. De Luca, allora poco più che trentenne, era uno dei giovani talenti della scena architettonica napoletana. Con lui, l'architetta seguì il corso di Composizione Architettonica IV e V, e divenne sua assistente volontaria dopo la laurea, fino al 1954, quando decise di dedicarsi esclusivamente alla professione. Cocchia, invece, insegnava Elementi di Composizione Architettonica, era stato un pittore circumvisionista, una corrente del futurismo, ed era un docente molto disponibile. Mendia ricorda: «ci riceveva la sera nel suo studio, al piano terra di un villino a via mattia Preti. Lì c'erano anche Mellia, Barillà... stavamo lì a chiacchierare, discutere di architettura» [intervista del 2/2/2020].

Sia Cocchia che De Luca avevano collaborato alla progettazione di diverse importanti architetture nella Triennale delle Terre d'Oltremare (1940), il cui planivolumetrico fu redatto, come noto, da Marcello Canino, con il fondamentale contributo della Filo Speciale, che pure vi realizzò diverse strutture per lo più provvisorie. Per il recinto espositivo, De Luca aveva progettato l'Arena Flegrea, mentre a Cocchia si deve il progetto del verde e della Fontana dell'Esedra (entrambi con Luigi Piccinato), la Piscina con il Ristorante, le Serre Botaniche, l'Acquario Tropicale, il Ristorante nel Boschetto. A Filo Speciale vennero, invece, assegnati

l'Ingresso Nord e numerosi padiglioni provvisori ubicati nel settore della Produzione e del Lavoro [Siola 1990, 136-140].

Fu con Marcello Canino, il preside, insieme a Carlo Cocchia, che Elena Mendia si laureò nel 1950, con una tesi molto femminile: la progettazione di una Scuola di danza al Parco della Villa Floridiana. Ai due relatori si aggiunse anche il vecchio preside Alberto Calza Bini, rientrato da poco dal campo di concentramento di Padula, che l'architetta di fatto non aveva mai incontrato prima. Canino seguì Mendia sugli aspetti architettonici del progetto, mentre Cocchia, reduce dall'esperienza in Triennale, la indirizzò per gli aspetti paesaggistici; l'architetta ricorda: «a lui debbo la mia cultura botanica, molte volte alle sette del mattino ci recavamo al Parco della Floridiana e lui mi insegnava le essenze, i nomi di molti alberi: le siepi ornamentali, le fiorite perenni o stagionali, lezioni che mi furono utili per la tesi e importantissime per il mio lavoro» [intervista del 2/2/2020].

## 2. Elena Mendia e 'la seconda rinascita' della Mostra

Dal 1950, con la nomina ad architetto dell'Ufficio Tecnico della Mostra d'Oltremare, Elena Mendia divenne una collaboratrice fondamentale di Luigi Tocchetti. Da allora nacque il sodalizio professionale con l'ingegnere e futuro preside della Facoltà di Ingegneria per ben quattordici anni, dal 1956 al 1970, e amministratore della storica Società per il Risanamento di Napoli [A Luigi Tocchetti 1997]. Tocchetti, infatti, seppe cogliere il valore e l'impegno della giovane architetta coinvolgendola anche successivamente in importanti lavori, come il Centro IRI per la formazione e l'addestramento professionale – CAMIM – a Napoli (1957-1963) [Iri 1957].

L'incarico alla Mostra permise a Mendia di fare un apprendistato eccezionale, di imparare a progettare e a seguire i lavori sui cantieri; una grande opportunità, ma anche una grande responsabilità, data la fretta di terminare in poco tempo un'opera fondamentale per la città. Se il nome di Elena Mendia, insieme a quello di Delia Maione, è legato al progetto per il Teatro dei Piccoli, il suo contributo alla ricostruzione della Mostra fu ben più esteso, spaziando dalla progettazione al restauro, dall'allestimento, fino al coordinamento generale di interi padiglioni e alla grafica. Infatti, fu Mendia, insieme a Maione, a sovrintendere alla ricostruzione 'come era dove era' di molte architetture del complesso, organizzando i lavori e dirigendo i cantieri, molti dei quali non sono nemmeno loro attribuibili, essendo rimasta la paternità dei padiglioni agli autori del 1940. Le due architetture rappresentarono un punto di riferimento per gli operai che durante i lavori le cercavano per stabilirne l'andamento, molto spesso nemmeno deducibile da piante o disegni, essendo gli originali andati dispersi. Erano sempre al fianco delle imprese per le opere di consolidamento e degli agronomi e dei giardinieri per le potature e le piantumazioni; lungo 11 chilometri di viali, contribuirono a risistemare le aiuole e le alberature, facendo piantare pini marini, oleandri, cactus, cedri, euforbie. Lo stato in cui versava il complesso espositivo al momento dell'inizio dei lavori era di totale abbandono, con oltre il 60% delle costruzioni rase al suolo, molti padiglioni demoliti, le opere d'arte in parte distrutte o trasferite altrove.

Dalle fotografie del 1950, custodite nell'archivio Mendia, si vede un recinto per lo più svuotato. Rimanevano in piedi, anche se pesantemente danneggiati, la Piscina Olimpionica con il Ristorante, le Serre Botaniche, l'Acquario Tropicale, il Ristorante nel Boschetto, la Fontana dell'Esedra, il Palazzo dell'Arte e il Teatro Mediterraneo (Nino Barillà e Filippo Mellia), l'Arena Flegrea e il Palazzo degli Uffici (Canino). Delle opere progettate da Stefania Filo Speciale restava solo il Padiglione dell'Industria. La Torre del Fascio (Venturino Venturi) sveltava con i suoi 40 metri di altezza al centro dell'ex piazza Mussolini, senza il grande bassorilievo basamentale e la gigantesca statua della Vittoria Fascista di Pasquale Monaco e Vincenzo Meconio.

CHIARA INGROSSO



*1: Elena Mendia sul cantiere della Mostra d'Oltremare. Sullo sfondo la Torre delle Nazioni, 1952 – Archivio Elena Mendia.*



Il progetto di ricostruzione fu ambizioso e dovette prevedere non solo il restauro ma anche la ricostruzione di molti edifici, nonché il loro adeguamento tecnologico. Il recinto fu diviso in 22 settori con 18 padiglioni. L'impianto complessivo fu lasciato inalterato, così come tutti i padiglioni di cui rimaneva anche una minima traccia. Si cercò di intervenire il meno possibile, sostituendo i materiali, aggiornandoli, ove necessario, per esigenze funzionali o tecnologiche. In primo luogo, si decise di trasformare le strutture provvisorie, deperibili e onerose per la manutenzione, in padiglioni permanenti. Inoltre, come riferiva Pasquale Sasso, «criterio di impostazione generale è stato quello di ricostruire gli edifici andati completamente distrutti in maniera da mantenerli quanto più generici possibili, così da avere la possibilità di utilizzarli, nelle manifestazioni che seguiranno negli anni futuri, per gli usi più diversi» [Sasso 1952, 37-38]. Una siffatta genericità e versatilità portò alla semplificazione di molti padiglioni, in termini oltre che spaziali e funzionali anche volumetrici e architettonici, che contribuì a conferire un carattere più moderno all'intero complesso espositivo. Inoltre, approfittando delle distruzioni belliche, l'impostazione metodologica dell'Ufficio Tecnico di fatto riuscì a 'ripulire' il complesso dalla retorica più celebrativa legata al fascismo, espressa a pieno nella Triennale del 1940 proprio nelle opere provvisorie e specialmente in quelle lignee (con colonne, puntoni, pulvini, bassorilievi, etc.).

### 3. I padiglioni

Dai documenti rinvenuti presso l'archivio Mendia è stato possibile risalire agli incarichi di progettazione e direzione dei lavori ottenuti dalle due architetture per alcuni padiglioni: il Padiglione del Lavoro Italiano in Europa (Mendia), il Padiglione del Turismo e delle Comunicazioni (Mendia-Maione), il Padiglione della Marina Mercantile (Mendia-Maione), il Padiglione dell'Asia (Maione), il Padiglione degli Enti previdenziali (Mendia-Maione).

Il Padiglione Europa, tutt'ora 'in piedi', pur essendo in uno stato di degrado avanzato, con numerose superfetazioni che ne hanno stravolto l'impianto, fu eretto accanto al Padiglione Italia, al posto di quello delle Conquiste, opera di Marcello Canino, completamente distrutto da un incendio appiccato dai Tedeschi in ritirata. Esso presentava una sala espositiva di 400 mq al piano terra in continuità con l'attigua sala del Padiglione Italia, in modo da poter essere aggregata a essa secondo le necessità. Tipologicamente l'edificio riproponeva lo schema a patio centrale degli edifici del piazzale ma si collocava in posizione arretrata rispetto al sistema dei portici, in modo da liberare uno spazio antistante dove era ubicata una scala esterna che dava accesso al terrazzo del secondo livello e da lì ad una seconda sala espositiva. Il padiglione, in cemento armato, risultava articolato da una varietà di volumi e di finestrature studiate per garantire la corretta illuminazione, a seconda della successione degli ambienti espositivi. I tendaggi e le rifiniture dai colori vivaci conferivano al manufatto un aspetto gradevole.

Subito dopo, ma in un lotto a parte, c'era il Padiglione del Turismo e delle Comunicazioni (oggi demolito) che fu ricostruito su progetto di Elena Mendia e Delia Maione al posto di quello della Marina e dell'Aeronautica progettato nella prima edizione della Mostra da Bruno Ernesto La Padula. L'impianto a 'L' fu mantenuto, così come la volumetria, mentre fu sostituita l'originaria copertura in legno con una nuova in cemento armato. Le facciate vennero ricostruite ripristinando il sistema di pilastri di sezione quadrata in cemento armato che correvano lungo i fronti a formare una loggia a tutta altezza. Internamente, il padiglione ospitava due sale per un totale di 1.350mq. Complessivamente, il progetto di ricostruzione risultava molto rispettoso della preesistenza e l'aggiornamento tecnologico non ne modificava l'impianto se non per gli spazi interni. L'impaginato dei prospetti, del resto già molto moderno del progetto di La Padula, veniva scandito da Mendia e Maione frapponendo tra i pilastri una serie di pannelli verticali e orizzontali,

CHIARA INGROSSO

a schermare gli ambienti espositivi. Molta cura fu riservata allo studio degli spazi aperti. Come si evince anche dai disegni di progetto realizzati ad acquerello custoditi nell'archivio Mendia, una fitta alberatura di pini circondava il volume, mentre le aiuole nello spazio centrale furono disposte in modo da poter inserire due pedane per esposizioni all'aperto.

Anche il Padiglione della Marina Mercantile (già Sanità e Razza), progettato nel 1940 da Ferdinando Chiaromonte, fu recuperato dalle due architetture. Unico edificio su cui intervennero Mendia e Maione che non è stato abbattuto o pesantemente alterato nel tempo, si trova tra l'Arena Flegrea e il viale delle Fontane, di fronte alla Fontana dell'Esedra, di modo che il suo sviluppo planimetrico risulta fortemente longitudinale, con una lunghezza di 160 metri. L'edificio sorge su un basamento che risolve il dislivello e da cui è ricavata la grande scalinata centrale d'accesso. L'impianto monumentale e simmetrico è rafforzato dalla presenza di un loggiato d'ingresso con colonne giganti. Il progetto di recupero coinvolse la copertura, originariamente in cartongesso e su incavallature di legno, sostituita con una nuova in cemento armato. Furono poi abbattute alcune pareti interne per ricavare ambienti più grandi atti alle esposizioni e ricostruite le pavimentazioni. L'ingresso, privato delle sculture di Minerva e Esculapio di Gaetano Chiaromonte, un tempo collocate ai lati dello scalone, risultò decisamente meno monumentale anche grazie e ad una serie di pannelli colorati esplicativi inclinati, sistemati tra le colonne del loggiato.

Elena Mendia e Delia Maione ebbero, inoltre, numerosi incarichi nelle zone meno rappresentative e destinate ai bambini: il Giardino zoologico e il Parco dei divertimenti. Qui realizzarono per il gestore, Oreste Rossotto, il bar sul laghetto, con una pedana per la pista da ballo, mentre per la Mostra dipinsero i bozzetti a tema fiabesco per le scenografie di una delle principali attrazioni: il trenino. Per lo zoo, realizzarono il grande murale all'ingresso, accanto alla biglietteria.

Nella stessa area, in fondo al viale degli Eucalipti, dal 1950 Mendia e Maione furono incaricate del progetto di un teatro destinato ai bambini: il Teatro dei Piccoli, completato nel 1952. Qui sorgeva un teatro con una struttura provvisoria progettato per la prima edizione della Mostra da Luigi Piccinato, di cui però non restava traccia, né le architetture conoscevano il progetto.

Si tratta dell'opera più nota di Mendia e Maione: una architettura in cemento armato dalle forme semplici e moderne, ben integrata nel contesto naturale, con un impianto razionale cui corrispondeva una volumetria molto variata anche altimetricamente. La conformazione del terreno portò naturalmente a studiare la curva della visibilità, mentre il perimetro e la volumetria dell'architettura scaturirono dalla presenza di una macchia di pini che si volle lasciare inalterata. Finanche la sezione dell'edificio, e quindi la sua altezza, fu impostata non volendo sovrastare la chioma degli alberi. Tutti i dettagli, l'illuminazione, la grafica, i serramenti, le pavimentazioni e anche le decorazioni furono studiati nei minimi particolari, per conferire al progetto la funzionalità necessaria ad un teatro, ma anche un aspetto colorato e giocoso, come si addice ad uno spazio per bambini.

Il fronte principale era caratterizzato da una lunga pensilina su pilastri a sezione rettangolare posta su una scalinata, dove strisce di mosaico turchese si alternavano al cotto, e da cui si accedeva alla biglietteria e al bar. L'ingresso era segnalato all'esterno da due marionette colorate e luminose, disegnate dalle stesse architetture, e dalla scritta 'Teatro dei Piccoli' che riproponeva i caratteri del 'Corriere dei Piccoli', il noto giornalino per bambini. Il foyer presentava una pavimentazione in tessere di vetro, con scene colorate prese dal mondo dell'infanzia. La sala conteneva 500 posti e il boccascena era stato concepito come una grande finestra ritagliata nella parete piena, in modo da alludere ai teatrini di marionette. L'uso del colore era accuratamente studiato in modo da risultare variato e giocoso: il bianco delle pareti,

il giallo dei pannelli isolanti di rivestimento, il grigio scuro del pavimento, l'antracite della parete di fondo, il verde e rosa del tendaggio disegnato da Livio De Simone. Il sistema d'illuminazione a luce diffusa composto da tubi fluorescenti e da dischi di vetro era ripetuto sia per gli interni che per gli esterni e costituiva un ulteriore elemento decorativo [*I Mostra Triennale* 1952, 210].

#### 4. Conclusioni

La nuova Mostra inaugurò il 12 ottobre del 1952. Tra l'estate e l'autunno di quell'anno, il Presidente della Repubblica Luigi Einaudi, il Presidente del Consiglio dei Ministri Alcide De Gasperi, insieme ad altre personalità dell'epoca, si incontrarono lì per celebrare la cultura del lavoro e rilanciare Napoli e il Mezzogiorno d'Italia.

Il 21 luglio il Teatro dei Piccoli ospitò la prima rappresentazione: *La Bella addormentata nel bosco* di Zietta Liù. La cronaca locale descrisse l'evento con toni entusiasti: «Il foltissimo pubblico, non solo infantile, che ha assistito attentissimo allo spettacolo, alla fine si è soffermato a visitare con vivo interesse il Teatro che realizza, per le attrezzature, per l'arredamento, per la sapiente disposizione delle luci, un ambiente rispondente in modo particolare ai gusti e alle esigenze del difficile pubblico dei bambini» [*Notiziario* 1952].

In concomitanza, i nuovi padiglioni aprirono i battenti e gli spettatori poterono visitare il padiglione del Lavoro Italiano in Asia, con il bell'allestimento in tubolari lucenti ad opera di Carlo Mollino, il Padiglione dell'Oceania con i nuovi tralicci metallici in facciata progettati da Luigi Cosenza, l'elegante Padiglione del Lavoro Italiano in Europa, i cui interni furono allestiti da Mario De Renzi con un soffitto a moduli ottagonali e tende scure lungo le pareti, o, ancora, il Padiglione della Marina Mercantile in cui Francesco Di Salvo adoperò per i pannelli una grafica stile Bauhaus [Belfiore 1990].

Il Padiglione del Turismo e delle comunicazioni fu allestito da Mendia e Maione, autrici, come si è detto, anche del progetto di recupero dell'architettura. Anche in questo caso, il contributo delle architetture interpretò il tema in modo molto originale, vario, luminoso e colorato. I pannelli espositivi con i disegni, le fotografie, i modellini dalla grafica essenziale, furono disposti lungo le pareti del padiglione, tra piante e fiori, mentre una serie di mezzi di trasporto furono esposti su di un binario sospeso al soffitto: «Innanzitutto al visitatore il padiglione del Turismo e delle comunicazioni offre una sorpresa: un soffitto sempre in movimento, percorso da trenini in miniatura, da rapidi autobus, da lente diligenze, da bolidi a tutto motore ed, infine, solcato su un immaginario mare azzurro, da brigantini e da velocissimi motonave di sogno» [*I Mostra Triennale* 1952, 181].

Nel 1954 Elena Mendia e Delia Maione rassegnarono le dimissioni dall'Ufficio Tecnico, per fondare uno studio associato tutto al femminile. Mendia ricorda quell'anno di svolta per la sua vita professionale e non solo: «Mi sono sposata nel 1954, ero già laureata e lavoravo, all'epoca ci si sposava prima, ma la guerra, l'università e il lavoro mi hanno portato a rimandare il matrimonio. Ho avuto la prima figlia a 32 anni, il secondo figlio dopo 18 mesi. Sempre nel 1954, Delia ed io fondammo uno studio associato» [intervista del 2/2/2020].

Mettendo a frutto l'esperienza maturata sui cantieri della Mostra d'Oltremare e approfittando dei contatti acquisiti durante quell'esperienza, le due architetture iniziarono un'intensa attività professionale, sia in ambito pubblico che privato, soprattutto nel campo dell'architettura industriale. Oltre al Centro IRI, con Tocchetti e Sasso, Mendia realizzò a Nocera Inferiore lo stabilimento per la confezione dei tessuti delle Manifatture Cotoniere Meridionali (MCM) (1964) e, con Maione, progettò il nuovo stabilimento di Selenia II a Giugliano (1973-78) e Selenia I al Fusaro (1980-1981), di cui sono custoditi i disegni e le foto presso l'archivio Mendia.

CHIARA INGROSSO

Già dagli anni Sessanta era iniziata per il complesso espositivo di Fuorigrotta un'ulteriore e lunga fase di crisi, culminata con il terremoto del 1980. Alcune architetture, scampate agli eventi bellici, furono allora abbattute, come il Padiglione dell'Industria (Filo Speciale), trasformato in Padiglione dell'Agricoltura su progetto di Raffaello Salvatori nel 1952, e le Serre Botaniche (Cocchia); dei padiglioni recuperati da Mendia-Maione rimase poco e in cattivo stato di conservazione [La Mostra d'Oltremare 1997, 105-06]. Nel 1999 l'Ente Autonomo Mostra d'Oltremare e del Lavoro italiano nel Mondo è divenuto Mostra d'Oltremare S.p.A. e a partire dai primi anni del 2000 è stata avviata una nuova campagna di recupero di molte strutture. Nel 2008, l'Ufficio Tecnico ha diretto la ristrutturazione del Teatro dei Piccoli che dal 2013 ha ripreso la sua attività, ma Elena Mendia disconosce il progetto che considera assolutamente difforme dall'originale, con errori che ne compromettono anche la fruibilità: «La curva della visibilità è stata mal interpretata e le sostituzioni non sono all'altezza delle nuove e moderne tecnologie che potevano migliorare e non peggiorare l'aspetto del teatrino» [intervista del 2/2/2020]. Chissà che un giorno l'architetta non possa metterci mano, ancora una volta.

### Bibliografia

- ARENA, G. (2012). *Napoli 1940-1952. Dalla prima Mostra Triennale delle Terre d'Oltremare alla prima mostra Triennale del Lavoro Italiano*, Napoli, Edizioni Fioranna.
- BELFIORE, P. (1990). *A Oriente e a Occidente di Napoli nel 1952. La rinascita della Mostra dopo la guerra*, in «ArQ», n. 3, giugno, pp. 257-264.
- I Mostra Triennale del Lavoro Italiano nel mondo. Mostra D'Oltremare Napoli (1952)*. Torino, Gros Monti & C.
- INGROSSO, C., RIVIEZZO A.M. (2018). *Stefania Filo Speciale and her long-overlooked legacy to twentieth century Italian architecture*, in *Women's Creativity since the Modern Movement (1918-2018): Toward a New Perception and Reception*, Torino, MOMOWO, pp. 1046-1055.
- IRI (1957). *I centri Iri per la formazione e l'addestramento professionale. Il centro Iri*. Napoli, Studio tre.
- La Mostra d'Oltremare 1937-1997. Immagini di 60 anni di storia (1997)*. Napoli, Ente Autonomo Mostra d'Oltremare.
- Notiziario della Mostra (1952)*, in «Il Giornale di Napoli», martedì 22 luglio.
- SASSO, P. (1952). *La Seconda Rinascita*, in *I Mostra Triennale del Lavoro Italiano nel mondo. Mostra D'Oltremare Napoli*, Torino: Gros Monti & C., pp. 37-38.
- SIOLA, U (1990). *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*. Napoli, Electa Napoli, pp. 136-140.
- A Luigi Tocchetti. L'uomo, la scuola, la città (1997)*, a cura di Università degli Studi di Napoli, Facoltà di Ingegneria. Napoli, Officine Grafiche Giannini.

### Fonti archivistiche

Napoli. Archivio privato Elena Mendia.

## ***Dall'effimero alla permanenza. L'Esposizione di L'Aquila del 1888 e lo sviluppo del 'campo di Fossa' tra Ottocento e Novecento***

*From Ephemeral to Permanence. The L'Aquila Exhibition of 1888 and the Development of the 'Campo di Fossa' Area between the Nineteenth and Twentieth Centuries*

**PATRIZIA MONTUORI**

Università dell'Aquila

### **Abstract**

*Il 'campo di Fossa' è un'area a sud del perimetro fortificato di L'Aquila, compresa tra i nuovi poli della trasformazione ottocentesca della città ma, ancora a fine secolo, quasi totalmente ineditata, per gli spettri che, si diceva, la popolavano. L'apertura di Porta Napoli (1820) e la realizzazione di viale di Collemaggio (1852-1874), l'avevano parzialmente integrata nella città, ma solo grazie all'Esposizione del 1888 essa accoglie il nuovo quartiere della 'Villa', destinato alla piccola borghesia aquilana.*

*The 'Campo di Fossa' is an area south of the fortified perimeter of L'Aquila, included among the new poles of the nineteenth-century transformation of the city but, still at the end of the century, almost totally unbuilt, for the ghosts that, it was said, populated it. The opening of Porta Napoli (1820) and the construction of Viale di Collemaggio (1852-1874), had partially integrated it into the city, but only thanks to the 1888 Exhibition did it host the new neighborhood of the 'Villa', intended for the small bourgeoisie of L'Aquila.*

### **Keywords**

L'Aquila, Esposizione of 1888, palazzo dell'Emiciclo.

*L'Aquila, Exhibition of 1888, Hemicycle Palace.*

### **Introduzione**

Nel Cinquecento il letterato napoletano Camillo Porzio descriveva già l'Aquila, come una «città degli Abruzzi tra altissimi monti posta, e dalle rovine de' luoghi convicini tanto cresciuta, che di uomini, di armi e di ricchezze era la prima reputata dopo Napoli» [Porzio 1532, 232]. Una città, dunque, che, pur condizionata dall'impervia orografia del territorio che, d'altra parte, ne aveva giustificato la stessa fondazione nel 1254 quale presidio militare, vessata da ciclici terremoti e sostanzialmente rinnovata dopo quello distruttivo del 1703, è tra le prime del Regno, grazie ad un'economia silvo-agro-pastorale ancora fiorente durante il Settecento. L'Aquila e la sua provincia, come buona parte della Regione, però, giungono all'unificazione italiana in uno stato di marginalità territoriale ed economica, causato dal carente sistema di comunicazioni che, negli anni a seguire, si tenterà di potenziare con più efficienti collegamenti viari e una nuova rete ferroviaria; dalla crisi della pastorizia e l'insufficiente sviluppo dell'agricoltura; dai primi fenomeni d'industrializzazione, che stavano spostando il baricentro delle correnti di traffico dalla dorsale appenninica alle fasce litoranee [Fuschi 2013].

Marginalità cui L'Abruzzo tenta di reagire anche con il concorso agrario regionale per la V circoscrizione del Regno, con le province di Aquila, Caserta, Chieti, Roma e Teramo, cui è affiancata un'esposizione industriale solo per quelle di Aquila, Chieti e Teramo, e una sezione internazionale destinata alle macchine, eventi inaugurati il 25 agosto del 1888 e



PATRIZIA MONTUORI

ospitati a L'Aquila nel cosiddetto 'palazzo dell'Emiciclo'. Come evidenziato dal presidente della Commissione Ordinatrice dell'Esposizione, il deputato del parlamento nazionale Alfonso Palitti, infatti, mostra e concorso hanno proprio l'obiettivo di presentare «ciò che produciamo, ciò che siamo, quali materie attendono di essere estratte dalle miniere dei nostri monti, quali energie feconde; [...] come coltiviamo le nostre terre, come alleviamo i nostri animali, [...] infine i progressi raggiunti» [L'Esposizione di Aquila 1888 n.3; Ciranna 2011, 208].

D'altra parte, l'entusiasmo verso questo tipo di manifestazioni finalizzate a promuovere, principalmente, il settore industriale e artistico, era nato, in Europa e negli Stati Uniti, grazie alla storica *Great Exhibition* di Londra del 1851 e, poi, galvanizzato da quelle successive. [Arti, Tecnologia, progetto 2007]. Tra gli anni Quaranta e Cinquanta del XIX secolo, però, avevano trovato uno spazio sempre più rilevante, anche in Italia, le mostre rivolte al settore agricolo, poi più ampiamente diffuse nel secondo Ottocento, promosse non solo da governi o istituzioni semipubbliche, ma anche da gruppi di possidenti, imprenditori e uomini di scienza, e rivolte a un pubblico differente da quello delle esposizioni d'arte e d'industria [Fumi 2007]. L'agricoltura e la pastorizia, storici volani dell'economia abruzzese, e l'industria, ancora tentennante rispetto al nord dell'Italia, dunque, sono protagoniste anche dell'Esposizione di L'Aquila del 1888. Ma se l'evento espositivo non cela la permanente marginalità produttiva della Regione rispetto al contesto nazionale, esso innesca il definitivo processo di urbanizzazione del cosiddetto 'campo di Fossa', l'area circostante il palazzo dell'Emiciclo, che prima isolata, diventerà l'elegante quartiere della 'Villa', in parte destinato a giardino pubblico e con palazzine dai caratteri liberty per la piccola borghesia aquilana.

### **1. Dall'esposizione di L'Aquila del 1888 alla nascita del quartiere della 'Villa'**

Ancora nella seconda metà dell'Ottocento il cosiddetto 'campo di Fossa' era pressoché ineditato, pur se collocato tra i nuovi poli della trasformazione ottocentesca di L'Aquila (Porta Napoli, la villa Comunale e via XX Settembre), forse per la leggenda che lo voleva popolato da spettri quale luogo di esecuzioni capitali. L'area, collocata all'estremità meridionale del perimetro fortificato della città e assegnata dalla fondazione agli abitanti dei castelli di Monticchio, Fontecchio, Ocre e Fossa, infatti, era rimasta sostanzialmente ineditata anche dopo le periodiche ricostruzioni della città seguite ai ciclici eventi sismici (1315, 1349 e 1461, 1703 tra i principali), salvo per la presenza delle chiese di Sant'Andrea, Santa Maria ai Quattro Coronati, e Santa Maria a Graiano, oggi scomparse e scarsamente documentate. Proprio nei terreni attorno a quest'ultima, sembra fossero giustiziati e seppelliti i condannati a morte, circostanza che, probabilmente, aveva alimentato le sinistre dicerie che volevano l'area maledetta, giacché «vedeansi continuamente di notte spettri orribili e specialmente in figura di spaventosi animali [...] sicché quella contrada era ben poco frequentata» [Centofanti 1999] e, probabilmente, alla base del toponimo 'campo di Fossa'.

A dispetto della cattiva fama, tuttavia, il frate cappuccino e patrizio aquilano Francesco Vastarini Cresi aveva acquistato proprio nel campo di Fossa un terreno, avviando dal 1610 la costruzione di un convento dedicato a San Michele Arcangelo, su progetto di padre Bernardo Romano: esso era costituito da una chiesa ad aula e due corpi di fabbrica laterali, uno per i sacerdoti, i chierici e i laici, l'altro destinato a infermeria, farmacia e altri ambienti per la cura dei monaci ammalati.

Gravemente danneggiato dal sisma del 1703, esso sarà ripristinato nelle medesime forme, ma con una chiesa più ampia e moderna della precedente, quasi totalmente rasa al suolo, e rimarrà attivo sino alla soppressione degli ordini e delle congregazioni religiose prevista dal neonato Regno d'Italia con il R.D. del luglio del 1866. Negli anni a seguire, dunque, mentre la



1. Cartoline d'epoca: il viale degli Alberetti (poi Francesco Crispi) con la Porta San Ferdinando (poi Napoli) e i portici lungo Corso Vittorio Emanuele II.

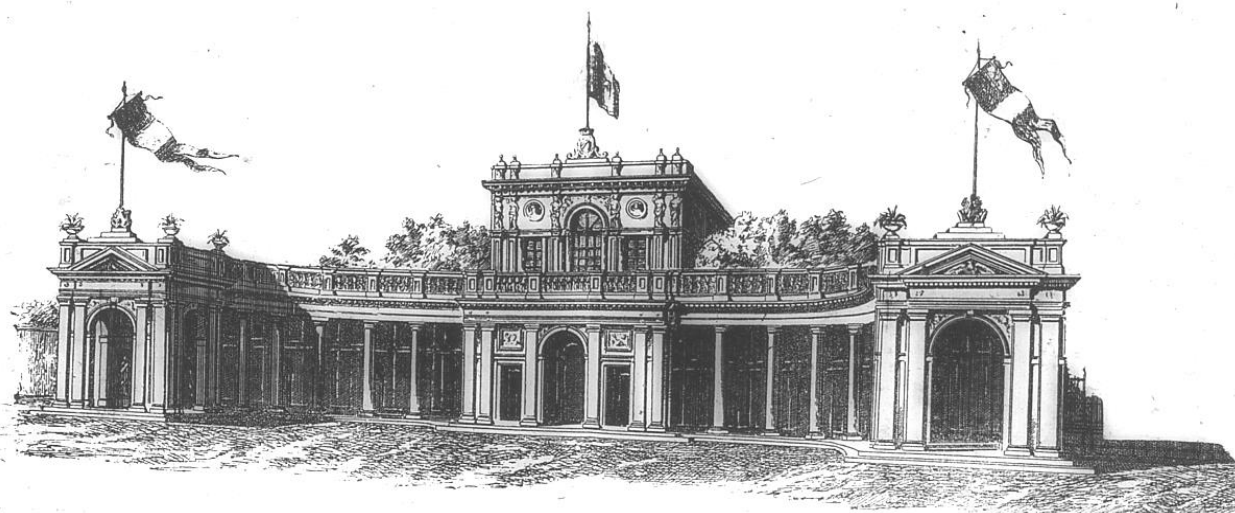
chiesa rimane aperta, i locali del convento sono destinati al magazzino del sale e dei tabacchi e agli alloggi della Guardia di Finanza fino al 1885, quando l'edificio è restituito al Comune per essere trasformato nella sede dell'Esposizione Regionale prevista per il 1888 [Di Marco 2018].

È solo nel corso dell'Ottocento, però, che lo sviluppo urbano dell'Aquila inizia a coinvolgere anche il campo di Fossa; da una parte con lo spostamento dello storico percorso di attraversamento Est-Ovest della città (Porta Bazzano, via Fortebraccio, via Roma, Porta Barete) verso Sud-Ovest, grazie all'apertura nel 1820 di Porta San Ferdinando (poi Napoli), cui giunge il nuovo viale degli Alberetti (poi Francesco Crispi): esso prolunga nelle aree ancora inedificate l'asse Corso Vittorio Emanuele II-Corso Federico II, cardine cittadino, ulteriormente rafforzato dagli anni ottanta dell'Ottocento con la realizzazione dei portici sede delle istituzioni finanziarie aquilane [Ciranna 2009; Ciranna 2011] (fig. 1). Dall'altra, con l'apertura, tra il 1852 e il 1874, di viale di Collemaggio che, collegando la basilica celestiniana al viale degli Alberetti, 'salda' definitivamente alla città il campo di Fossa «ora un brulichio di carri campestri, a tende, a cuscini» [Levi 1882], come osserva Primo Levi in una sua nota sulla Perdonanza.

È l'Esposizione del 1888, però, a innescare il definitivo sviluppo urbanistico dell'area intorno al cosiddetto 'palazzo dell'Emiciclo', che ospita in varie sale abbastanza ampie le due mostre, agricola e industriale, oltre a uffici e un ristorante per i visitatori che, nei mesi di apertura della mostra, parteciperanno all'evento. Questa struttura, stabile e monumentale, che 'abbraccierà' con il colonnato semicircolare l'area verde antistante, instaurando un rapporto privilegiato con la città, è preferito a un primo progetto con edifici temporanei in legno destinati agli spazi espositivi, presentato dall'ingegner Bartolomeo Angeloni, coinvolto negli anni precedenti anche nella trasformazione dell'isolato dei Quattro Cantoni [Ciranna 2011]. Forse anche a causa degli scarsi fondi a disposizione, infatti, Waldis sceglie di conservare il sistema strutturale e planimetrico dell'ex convento di San Michele, destinando al grande salone espositivo la navata della chiesa, che apre verso il viale degli Alberetti e la Villa Comunale con un nuovo, scenografico emiciclo colonnato in stile neoclassico che, di qui in avanti, identificherà il palazzo sede dell'esposizione (fig. 2).

Esso instaura una forte relazione tra l'edificio e la città, celebrandone, al contempo, la gloria, grazie ai sedici busti d'illustri aquilani, esposti nelle nicchie della parete di fondo del porticato; alle spalle del palazzo, poi, sono realizzati anche due fabbricati più semplici destinati

PATRIZIA MONTUORI



2: Palazzo dell'Emiciclo, ing. Carlo Waldis: vista prospettica. Da *L'Esposizione di Aquila...3*, 1888.

all'esposizione degli animali e quella delle macchine, probabilmente troppo complesse da ospitare all'interno della struttura storica preesistente.

Nella sua sintesi a chiusura della manifestazione anche l'avvocato aquilano Alfredo Fabrizi rileva il successo dell'esposizione che, scrive «È riuscita pel numero veramente straordinario dei concorrenti, è riuscita pel modo onde fu ordinata, è riuscita pel giudizio dei ministri, dei privati, della stampa», manifestando, però, anche l'amara consapevolezza dell'arretratezza produttiva della Regione rispetto a quelle settentrionali, laddove osserva «le condizioni dell'Abruzzo, in generale, e della nostra città in particolare non sono delle più belle, né le migliori. Aquila che pure ebbe nei tempi passati un commercio estesissimo di lana e di seta, e non di questi prodotti solamente, non può oggi vantare un'industria sola che si trovi in uno stato avanzato. Il bel cielo d'Italia se ci fa artisti, ci fa in verità dei molto mediocri industriali [...]. I paesi settentrionali sono, in verità, i più attivi in Italia, e Milano più degli altri» [L'Esposizione di Aquila 1888 n.2, 19-20].

Anche negli anni a seguire il palazzo dell'Emiciclo manterrà la destinazione espositiva, ospitando nel 1903 l'«Esposizione agricolo-zootecnica abruzzese», con reparti dedicati alle arti e mestieri, alle industrie locali e allo sport, e, in seguito, altre mostre. Solo a cavallo del primo conflitto mondiale esso sarà convertito nella nuova sede della Regia Scuola Industriale, e saranno costruiti alle spalle del palazzo espositivo e staccati da esso due edifici più piccoli per le officine annesse all'istituto, poi demoliti per realizzare il nuovo blocco per gli uffici e il parcheggio del Consiglio Regionale d'Abruzzo.

L'Espansione della città verso sud e la definitiva trasformazione dell'area circostante il palazzo dell'Emiciclo nel quartiere borghese della 'Villa', tuttavia, prendono una svolta decisiva all'indomani del sisma della Marsica del 13 gennaio 1915, che colpisce anche L'Aquila, causando notevoli danni e numerosi sfollati, per i quali s'iniziano a costruire casette antisismiche proprio nel campo di Fossa. Una commissione comunale, però, contraria al proliferare di costruzioni in aree non urbanizzate, aveva auspicato una programmazione con un 'piano regolatore di ampliamento', redatto nel 1916 dall'ingegnere romano Giulio Tian, autore anche dei piani di Ancona, Salerno, Taranto e del quartiere di Pietralata a Roma.

Il piano si qualificava, da una parte, per la volontà di imporre una sua forma alla città esistente, adoperando il tipico strumento dell'urbanistica ottocentesca, lo sventramento.



3. L'ampia area a giardino circostante il palazzo dell'Emiciclo prevista nel Piano Tian (1917). Da Stockel 1981.

Dall'altra per l'individuazione di zone di ampliamento, tra cui il campo di Fossa, in cui si prevedevano pochi edifici residenziali, prevalentemente con tipologia a villino, collocati in un'ampia area destinata a giardini circostante l'ex palazzo espositivo (fig. 3).

Previsioni che, tuttavia, non trovano attuazione, giacché il piano rimane quiescente fino al 1927, quando l'amministrazione comunale lo restituisce al progettista perché lo sottoponga a revisione, e sostanzialmente fino al 1931, quando diviene operativo dopo un'ulteriore variante a cura dell'Ufficio Tecnico Comunale dell'Aquila [Ruscitti 2006]. Nel frattempo, però, erano già sorte numerose costruzioni in contrasto con quanto previsto nella prima stesura del piano Tian: in particolare nell'area circostante il palazzo dell'Emiciclo, infatti, si erano concentrati interessi speculativi ed era già stata avviata una lottizzazione privata, con palazzine e villini, che avevano occupato i giardini originariamente previsti nel piano, di cui rimarrà traccia solo nelle aree verdi della Villa comunale e nell'antistante piazzale Pasquale Paoli, protagonisti del nuovo, elegante quartiere destinato alla borghesia aquilana.

Sulla scia di tale processo di urbanizzazione, tra gli anni Venti e Trenta, sorgono intorno l'ex palazzo espositivo vari edifici che declinano i differenti linguaggi con cui, nella prima parte del Novecento, l'architettura si dibatte fra tradizione e modernità.



PATRIZIA MONTUORI



4: Il villino Nurzia e la palazzina Rellava, lungo viale Crispi. Da Associazione culturale nazionale Italia Liberty; Villino Rellava, 2017.

Lo stile liberty, che caratterizza diverse delle palazzine e villini dell'area come, ad esempio, il villino Nurzia e la palazzina Rellava, lungo viale Crispi (fig. 4): il primo, costruito dal 1918 e ampliato dal 1930 per volontà di Ulisse Nurzia, fondatore della nota azienda dolciaria aquilana, ricorda uno chalet montano nord-europeo, ingentilito da decorazioni floreali in stucco. Il secondo, costruito tra il 1923 e il 1926, su progetto dell'architetto napoletano Vladimiro Mazzetti, a compensazione delle abitazioni del Cav. Nicola Rellava distrutte a Pescina dal sisma del 1915. Con l'ampio terrazzo sul fronte principale, estraneo al contesto climatico aquilano, esso rimanda ai villini e palazzine delle località marine, rispondendo, probabilmente, alle richieste e i gusti dei committenti, di origine napoletana [Villino Rellava. La storia di un restauro 2017].

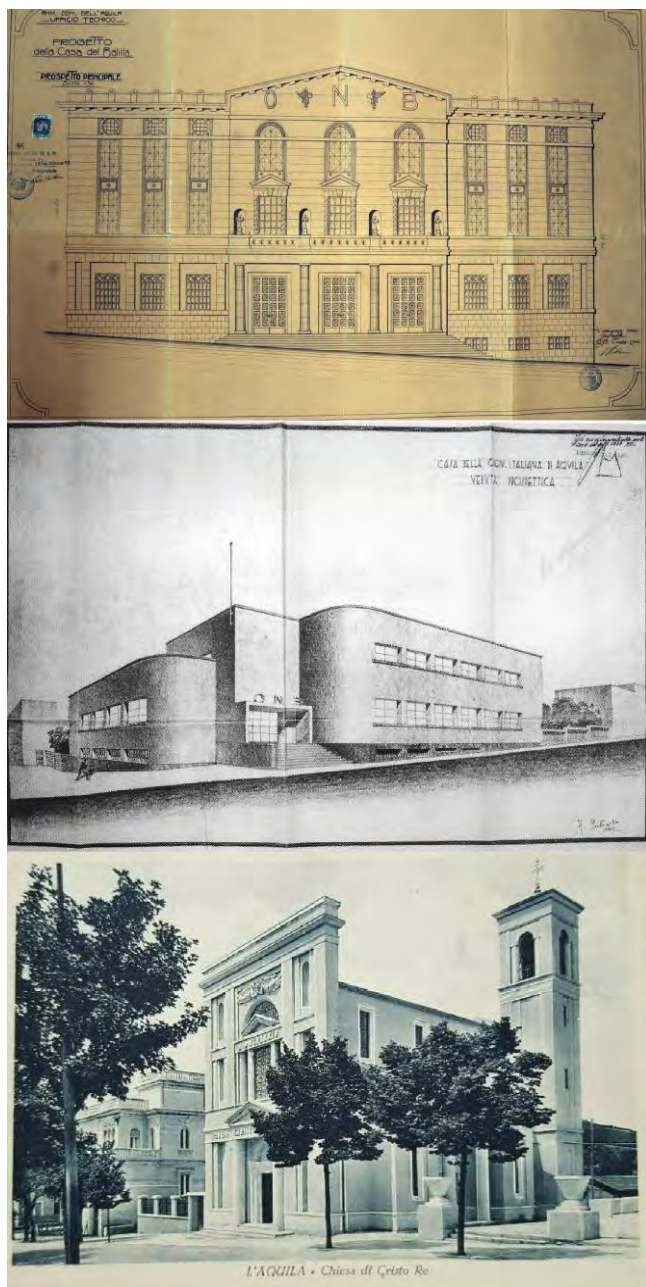
Il linguaggio eclettico caratterizza, invece, l'edificio della Casa del Balilla, costruito tra il 1929 e il 1932 di fianco al palazzo dell'Emiciclo, all'angolo con viale di Collemaggio, che il tecnico comunale, l'ingegner Luigi Cardilli studia, probabilmente, seguendo le indicazioni del manuale dell'Opera Nazionale Balilla redatto da Enrico Del Debbio [Brusaporci 2012; Ciranna 2011]. L'edificio che, terminato il ventennio fascista, ospiterà l'Istituto Tecnico Industriale dell'Aquila fino agli anni Settanta, quando la scuola si sposterà nel nuovo complesso progettato da Paolo Portoghesi (1968-1978), declina il tema delle nuove tipologie promosse dal regime per l'indottrinamento e la formazione fisica dei giovani italiani, con un linguaggio di facciata ricco di rimandi storicisti.

A esso fa da contraltare, con le linee moderniste dei volumi intonacati e privi di decorazioni, l'antistante Casa della Giovane Italiana (1934-1936), opera del più noto ingegner Achille Pintonello, che a Roma partecipa anche ai progetti del Foro Italico e dell'edificio di testa della stazione Termini [Brusaporci 2012; Ciranna 2011].

D'altra parte se, dal punto di vista costruttivo, proprio dopo il terremoto della Marsica, anche in Italia il cemento armato inizia ad avere una più ampia diffusione, soprattutto per esigenze antisismiche, l'architettura continua a dibattersi tra il linguaggio storicista e quello moderno [Montuori 2019] (fig. 5).

Dialettica espressa anche nella Chiesa del Cristo Re (1934-1935), opera dell'architetto Alberto Riccoboni, che sorge lungo viale Crispi, a poca distanza dalla Casa della Giovane Italiana. L'edificio, infatti, è una chiara espressione del classicismo semplificato auspicato da Marcello Piacentini come compromesso tra il linguaggio razionalista e quello classico





5: Casa del Balilla, ing. Luigi Cardilli, prospetto principale. Da: Ciranna 2011. Casa della Giovane Italiana, ing. Achille Pintonello, vista prospettica. Da Brusaporci 2012. Chiesa del Cristo Re, arch. Alberto Riccoboni, cartolina d'epoca.

[Piacentini 1930], pur adottando una moderna tecnologia costruttiva in cemento armato [Brusaporci 2012; Ciranna 2011]. Tra gli anni Cinquanta e Sessanta l'urbanizzazione dell'area della Villa è completata, allontanandosi definitivamente dalle previsioni del piano Tian del 1916, e nel 1972 il Soprintendente ai Beni Artistici e Monumentali per l'Abruzzo, Mario Moretti, lancia l'idea di destinare al Consiglio Regionale d'Abruzzo il palazzo dell'Emiciclo e l'ex Casa del Balilla: tale trasformazione stravolgerà sia alcuni spazi interni degli edifici sia il rapporto tra l'ex complesso espositivo e la città. Nel palazzo dell'Emiciclo, infatti, l'unitarietà della navata della chiesa di San Michele, è compromessa dalla realizzazione di uno scalone in cemento armato di collegamento con il nuovo blocco uffici e il parcheggio retrostanti, che occulta anche la vista del finestrone absidale; il chiostro del Convento, occupato da una sala per conferenze con copertura completamente opaca, la Sala Michetti, perde completamente l'originaria caratterizzazione di vuoto e centro della vita monastica; nell'ex Casa del Balilla, le vetrate a tutta altezza verso la basilica di Collemaggio dell'ex palestra, sono occluse dalla stretta cavea in cemento armato della nuova sala consiliare, inaugurata nel 2007. Ma soprattutto il rapporto tra l'ex palazzo espositivo e la città, instaurato dal porticato semicircolare che 'abbracciava' l'antistante villa comunale, è negato da una recinzione introdotta nel 1972 per proteggere la sede del Consiglio Regionale.

Tale cesura, rimasta in essere per più di trent'anni, è stata ricucita solo grazie all'intervento di restauro dell'ex complesso espositivo e dell'ex Casa del Balilla, gravemente danneggiati dal violento sisma del 2009.

PATRIZIA MONTUORI

## Conclusioni

Il recupero della connotazione architettonica ma soprattutto urbana degli spazi con cui era stato concepito il palazzo dell'Emiciclo, dunque, è stato uno degli obiettivi principali dell'intervento di consolidamento e restauro, concluso nel giugno del 2018, oltre, naturalmente, alla messa in sicurezza dell'intero complesso, anche grazie all'inserimento d'isolatori sismici [Palazzo dell'Emiciclo 2018]. La vocazione espositiva dell'edificio, infatti, è stata recuperata grazie alla liberazione della navata centrale della chiesa dallo scalone da cui era occupata, trasformandola nuovamente in uno spazio unitario, destinato a esposizioni temporanee o permanenti, e illuminato dalla nuova vetrata artistica realizzata nella parete absidale dall'artista contemporaneo Franco Summo; anche l'antico chiostro, eliminata la sala Michetti, è tornato a essere uno spazio di disimpegno plurivalente che, grazie alla nuova copertura trasparente, evoca quello 'a cielo aperto' della struttura monastica; inoltre sul lato sud-ovest dell'ex chiostro sono stati recuperati anche alcuni piccoli ambienti voltati appartenenti al convento, dei quali si era persa memoria perché interrati o utilizzati come locali caldaie, destinandoli alla biblioteca del Consiglio Regionale d'Abruzzo. Nell'ex Casa del Balilla, invece, la riorganizzazione degli spazi per i servizi e il foyer, ha permesso di aprire nuovamente la sala per le assemblee sui giardini interni e verso la basilica di Collemaggio. Per consentire al palazzo dell'Emiciclo di accogliere non solo riunioni politiche ma anche manifestazioni per un pubblico più esteso, poi, è stata realizzata una nuova sala conferenze sotto la piazzetta antistante al colonnato semicircolare: essa è tornata ad essere uno spazio di aggregazione per la cittadinanza, destinato a spettacoli ed eventi all'aperto, grazie alla rimozione della recinzione.

A più di un secolo di distanza, dunque, il recente intervento di adeguamento sismico e rifunzionalizzazione ha restituito al palazzo quella funzione espositiva e di luogo d'incontro che, tutt'altro che effimera, dalla fine dell'Ottocento aveva innescato il processo di urbanizzazione e definitiva trasformazione del campo di Fossa nell'elegante quartiere della 'Villa'.

## Bibliografia

- Arti, *Tecnologia, progetto. Le Esposizioni d'industria in Italia prima dell'Unità* (2007), a cura di G. Bigatti, S. Onger, Milano, Franco Angeli storia.
- «L'Esposizione di Aquila. Giornale Album dell'Esposizione», n. 3, 29 agosto 1888.
- «L'Esposizione di Aquila. Giornale Album dell'Esposizione», n. 19-20, 4 ottobre 1888, pp.1-2.
- Palazzo dell'Emiciclo e palazzina ex GI Maschile. Rigenerazione e adeguamento sismico a L'Aquila* (2018), a cura di L. Zazzara, Pescara, Carsa.
- Villino Rella. *La storia di un restauro* (2017), L'Aquila, Digimastri costruzioni.
- BRUSAPORCI, S. (2012). *Architetture per il sociale negli anni trenta e quaranta del Novecento: esperienze in Abruzzo*, Roma, Gangemi.
- CENTOFANTI, E. (1999). *L'Emiciclo*, L'Aquila, GTE Gruppo Tipografico Editoriale.
- CIRANNA, S. (2009). *I danni al patrimonio dell'architettura moderna dell'Aquila: storia e cronaca a confronto*, in «Arkos», n. 20, luglio/settembre, pp. 38-47.
- CIRANNA, S. (2011). *L'architettura del potere: il rafforzamento del Corso Vittorio Emanuele II e Federico II tra XIX e XX secolo*, in «Città&Storia» VI, n. 1, gennaio-giugno, pp. 207-238.
- DI MARCO, G. (2018). *Storia del complesso architettonico*, in *Palazzo dell'Emiciclo e palazzina ex GIL Maschile. Rigenerazione e adeguamento sismico a L'Aquila*, a cura di L. Zazzara, Pescara, Carsa, pp. 39-55.
- FUMI, G. (2007). *Emulazione o profitto? L'avvio delle esposizioni agricole nell'Italia preunitaria*, in *Arti, Tecnologia, progetto. Le Esposizioni d'industria in Italia prima dell'Unità*, a cura di G. Bigatti, S. Onger, Milano, Franco Angeli storia, pp.197-240.
- FUSCHI, M. (2013). *Il rapporto fra città e campagna lungo la via degli Abruzzi: i casi di L'Aquila e di Sulmona e del loro hinterland*, in «Documenti Geografici», n. 2, agosto-gennaio, pp. 51-68.
- LEVI, P. (1882). *Abruzzo forte e gentile: impressioni d'occhio e di cuore*, Roma, Stabilimento tipografico italiano.

- MONTUORI P. (2019). *Costruire e ricostruire in Italia centrale: il primo Novecento fra tradizione e modernità*, in «Materiali e strutture. Problemi di Conservazione. Tecniche e architettura nel tempo», VIII, 15, pp. 87-107.
- PIACENTINI, M. (1930). *Architettura d'oggi*, Roma, Paolo Cremonese Editore.
- PORZIO, C. (1531). *La Congiura dei Baroni del Regno di Napoli contra il re Ferdinando Primo*, in Biblioteca Enciclopedica Italiana, vol. XV, Milano, Per Nicolò Bettoni e Comp.
- RUSCITTI, L. (2006). *Una struttura urbana e la sua immagine. L'Aquila tra il 1923 e il 1943*, in *La costruzione del regime. Urbanistica, Architettura e Politica nell'Abruzzo del Fascismo*, a cura di R. Giannantonio, Lanciano: Rocco Carabba, pp. 105-117.
- STOCKEL, G. (1981). *La città dell'Aquila. Il centro storico tra il 1860 e il 1960*, l'Aquila, Edizioni del Gallo Cedrone.



## **Ernesto Basile e le Esposizioni Agricole Siciliane dei primi anni del '900**

### **Ernesto Basile and the Sicilian Agricultural Expositions of the First Years of the 1900s**

**GIAN MARCO GIRGENTI, CHIARA ZINGALES BOTTA, GIUSEPPE VIZZINI, PIETRO PULEO**

Università di Palermo

#### **Abstract**

*Nel 1891 si tenne a Palermo la IV Esposizione Nazionale Italiana, prima ad avere come protagonista una città del sud. L'area su cui vennero realizzati i padiglioni, ricavata dall'esproprio del fondo appartenuto al Principe di Villafranca, si prestò sin dall'anno successivo ad accogliere le lottizzazioni e le nuove edificazioni a completamento della via della Libertà, boulevard alto-borghese che già dal 1850, tagliando lo stesso 'Firriato' dei Villafranca, aveva segnato l'espansione verso nord della città e visto la realizzazione delle prime villette sul suo fronte orientale. Ernesto Basile fu uno dei principali progettisti dell'evento e delle future realizzazioni urbane. Anche se in tono inferiore rispetto a questa, gli anni successivi videro un moltiplicarsi di altre manifestazioni simili, spesso legate a progetti di futura lottizzazione e urbanizzazione delle aree prescelte per la loro realizzazione. Nel contributo che proponiamo ci interessiamo dell'Esposizione Agricola Siciliana del 1902, ricomponendone la pianta e le elevazioni grazie alla lettura dei pochi documenti iconografici pervenuti (foto, cartoline) in relazione agli schizzi di progetto del Basile. Il risultato offre nuovi spunti di indagine per l'identificazione dei luoghi interessati e delle possibili permanenze di alcuni padiglioni inglobati successivamente in altre architetture.*

*In 1891 the IV Italian National Exposition was held in Palermo, the first to have a southern city as its protagonist. The area on which the pavilions were built, obtained from the expropriation of the land belonging to the Prince of Villafranca, lent itself from the following year to accommodate the housing development and new buildings to complete the Via della Libertà, a high-bourgeois boulevard that already in 1850, by cutting the same 'Firriato' of the Villafranca family, had marked the expansion towards the north of the city and seen the construction of the first buildings on its eastern front. Ernesto Basile was one of the main designers of the event and future urban creations. Although in a lower tone than this, the following years saw a multiplication of other similar events, often linked to projects for future subdivision and urbanization of the areas chosen for their realization. In the contribution that we propose we are interested in the 'Esposizione Agricola Siciliana' (1902), reassembling the plan and the elevations thanks to the reading of the few iconographic documents received (photos, postcards) in relation to Basile's project sketches. The result offers new points of investigation for the identification of the places concerned and the possible permanence of some pavilions subsequently incorporated in other architectures.*

#### **Keywords**

Ricostruzioni 3D, Analisi Urbana, Architettura scomparsa.

3D Reconstructions, Urban Analysis, Disappeared Architecture.



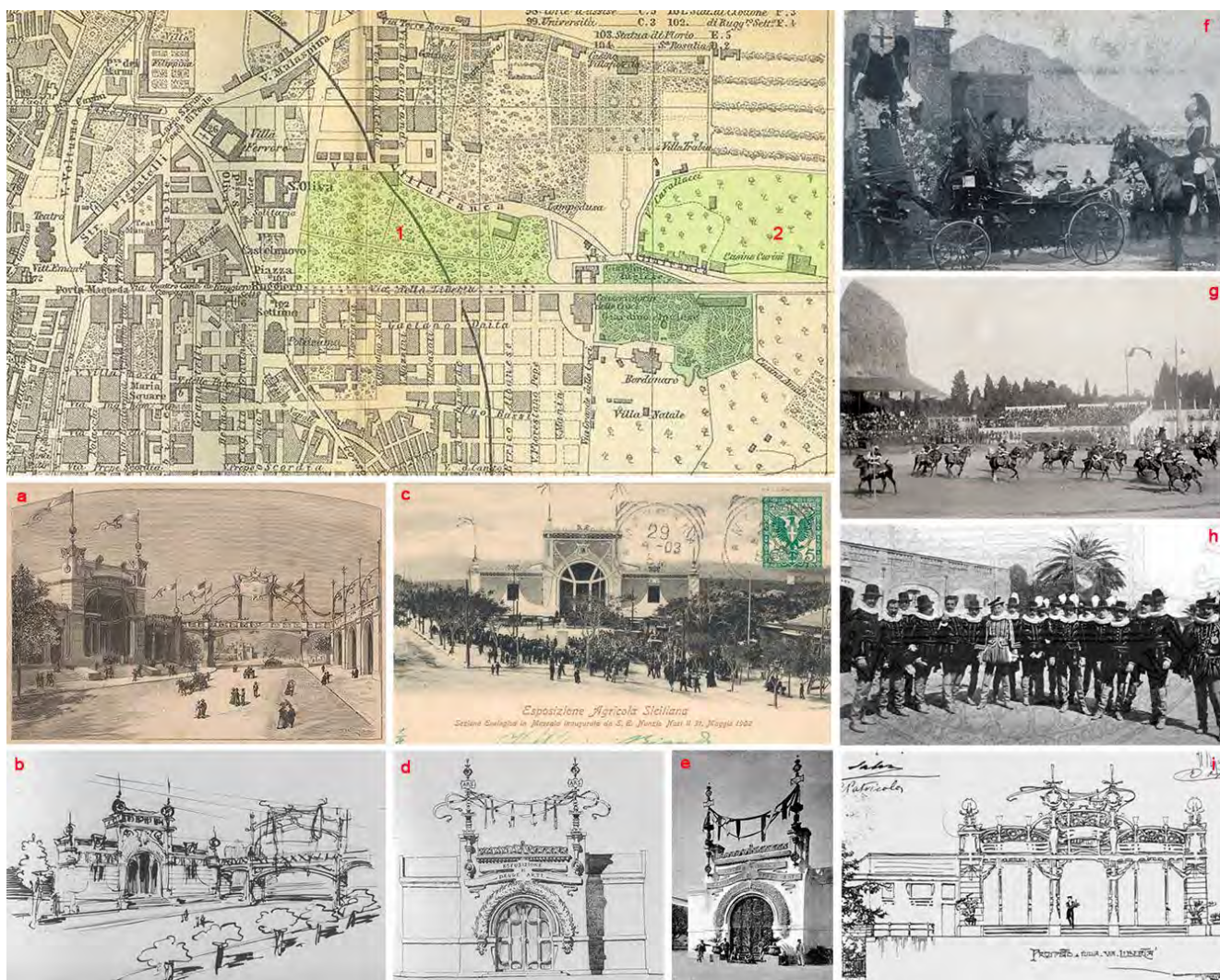
## Introduzione

I primi anni del Novecento videro Palermo come città particolarmente attiva nell'organizzazione di esposizioni a carattere nazionale, sull'onda del successo del grande evento tenutosi dieci anni prima sull'area prospiciente il Politeama lungo il primo tratto della via Libertà, fino al suo margine naturale costituito dal Piano delle Croci. Negli anni immediatamente successivi allo smantellamento dei padiglioni, architetture temporanee dal notevole impatto scenografico, l'intera area della mostra -già lottizzata dal principe di Radaly sull'acquisizione del 'Firriato' del principe di Villafranca- andò rapidamente urbanizzandosi saturando gli spazi con l'edificazione di nuovi e moderni edifici condominiali, già diversi per fattura dalle precedenti edificazioni - perlopiù palazzine a due/tre elevazioni circondate da brevi giardinetti - che adornavano il fronte edificato del lungo viale ottocentesco nel suo margine orientale.

La direzione della strada, che andando verso Nord intercettava altri fondi oltre al già menzionato fondo dei Villafranca, si prestava ad accogliere le future lottizzazioni regolamentate dal Piano Giarrusso del 1885-87. Il limite del Piano delle Croci sarebbe stato superato, livellandone le asperità altimetriche date da un'orografia non del tutto pianeggiante e, dopo l'ampia pausa verde del Giardino Inglese, i nuovi quartieri connotati da un'impostazione residenziale da 'città-giardino' sarebbero sorti a partire dal taglio perpendicolare di via Notarbartolo fino alla Rotonda della Libertà. In questo quadro di vivacità architettonica e crescita urbana, le cui realizzazioni videro il coinvolgimento degli architetti più illustri della scuola siciliana - i Basile, i Palazzotto, Damiani Almeyda, Armò - si collocano gli allestimenti espositivi della seconda stagione di mostre, in un arco temporale che interessa gli anni dal 1899 al 1907. Protagonista di queste realizzazioni fu Ernesto Basile, già affermatosi in occasione dell'Esposizione del 1891, grazie al sodalizio ormai consolidato con gli imprenditori-mecenati Florio, l'opificio artigianale dei Ducrot e una scuola artistica multidisciplinare animata non solo da numerosi allievi architetti, ma anche da pittori e scultori di spicco come Ettore De Maria Bergler, Rocco Lentini, Mario Rutelli, Antonio Ugo e altri. Il carattere temporaneo degli edifici per le esposizioni permetteva uno sperimentalismo formale e lessicale ben più spinto delle architetture 'stabili', improntato a un modernismo Liberty avanguardista e attento ai temi dell'*Art Nouveau* europea, in particolar modo alle espressioni della Secessione viennese di Otto Wagner e Josef Maria Olbrich. L'esperienza della Colonia di artisti di Darmstadt, iniziata nel 1899 e protrattasi con manifestazioni espositive e realizzazioni stabili, fu probabilmente l'esempio più vicino a cui Basile mirava nella promozione di iniziative analoghe e simili anche nella stesura stilistica.

È in questo periodo che si assiste a una decisa mutazione di linguaggio dell'architetto, che da un gusto eclettico-storicista volto a rielaborare fantasiosamente le forme del tradizionalismo siculo (il neo-normanno in versione moresca e bizantineggiante, il gotico-catalano carnalivaresco) spinge il disegno verso motivi curvilinei e floreali in cui eleganza compositiva e tensione nervosa delle linee si bilanciano tra movimenti arditi e vigore statico delle stereometrie d'insieme. Il colore dominante è il bianco, impreziosito da dorature e raffinate partiture a mosaico: la ricerca architettonica, avviatasi a inizio '900 con l'esplosione dei temi fantastici di Villa Igiea e Villino Florio, si coagulerà nel trittico progettuale dei 'villini bianchi' del 1903-4 (Villino Ida-Basile, Villino Fassini e Villino Monroy), una sorta di declinazione in chiave mediterranea dello *Jugendstil* mitteleuropeo.

La prima mostra autonoma del gruppo di Basile jr. si tenne su iniziativa privata nel 1897 nei locali dell'Hotel de la Paix/Excelsior Palace al Piano delle Croci, cui seguiranno il viaggio a Vienna l'anno seguente e la partecipazione all'Esposizione Universale di Parigi nel 1900.

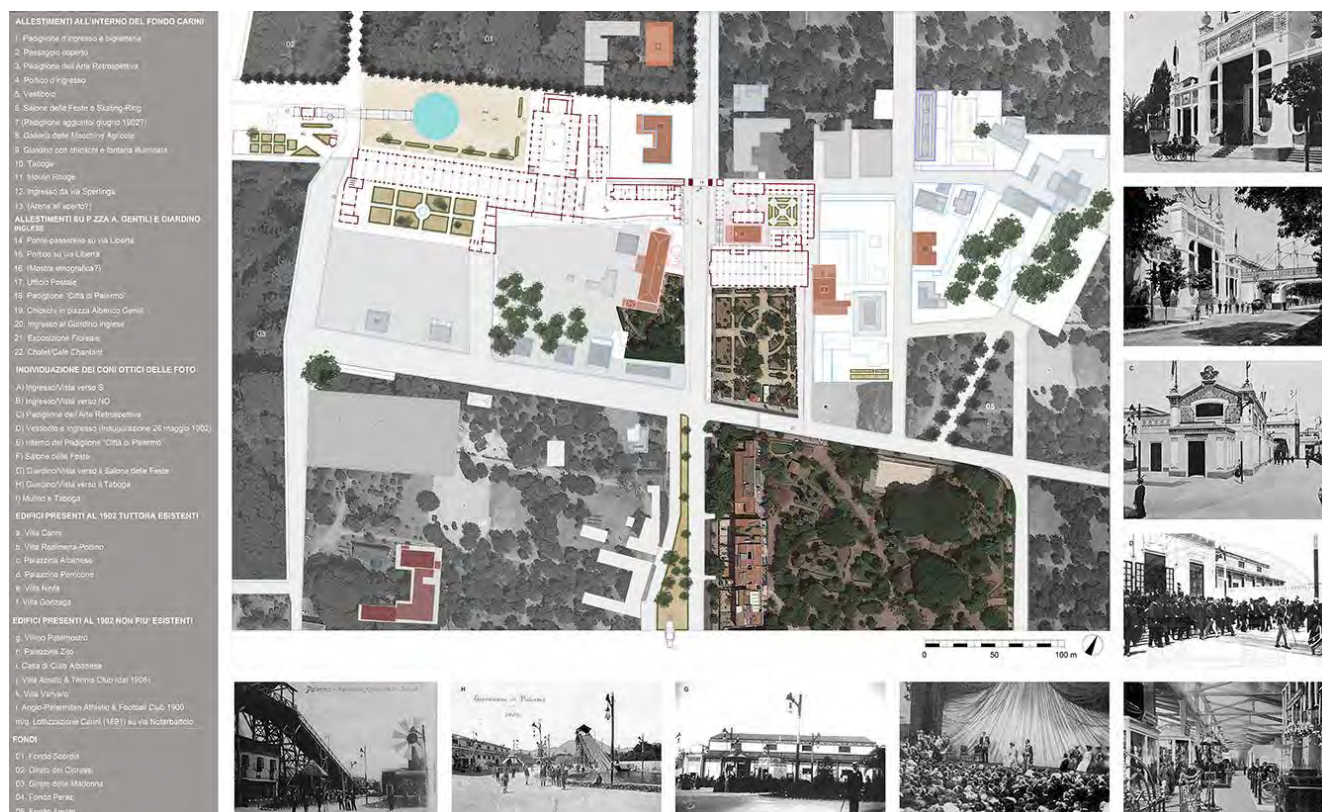


1: Il fondo Radaly-Villafranca e il fondo Carini sull'asse di via Libertà in una carta topografica del 1891; immagini e cartoline dei padiglioni di Palermo e Marsala (a,b,c), del padiglione della Promotrice di Belle Arti (d,e) e degli allestimenti sul Parco della Favorita (f,g,h); il padiglione per caffè-chantant progettato da Calandra su via Marchese Ugo (i).

Nello stesso anno di inizio secolo fu inaugurata a Palermo la VII Esposizione della Promotrice di Belle Arti – il Circolo Artistico del capoluogo siciliano – che ebbe luogo all'interno del cortile del palazzo Notarbartolo di Villarosa, sede contestuale dello Sport Club e centro di incontro e scambio dell'*intelligenza* e dell'aristocrazia palermitane. Il padiglione disegnato da Basile nasce da un'intersezione a croce greca di candidi cubi sui quali impone un animato ingresso ad arco di trionfo che vede l'introduzione di motivi di lontana reminiscenza borrominiana come i *'coups de fouet'*, i nastri svolazzanti in facciata, e la ghirlanda di foglie di palma intrecciate a ornare la ghiera principale. A questa seguirà il secondo grande evento urbano – dopo Expo 1891 – della prima Esposizione Agricola Siciliana, manifestazione fieristica regionale che si tenne tra il 1902 e il 1903 in contemporanea tra Palermo e Marsala, dove fu allestita una sezione esclusivamente enologica negli stabilimenti vinicoli di Contrada Spagnola. La Seconda Esposizione Regionale fu organizzata a Catania nel 1907, in conclusione di questa breve ma intensa stagione: venne allestita in piazza Verga con forme maestose e monumentali progettate da Tommaso Malerba e Luciano Franco.



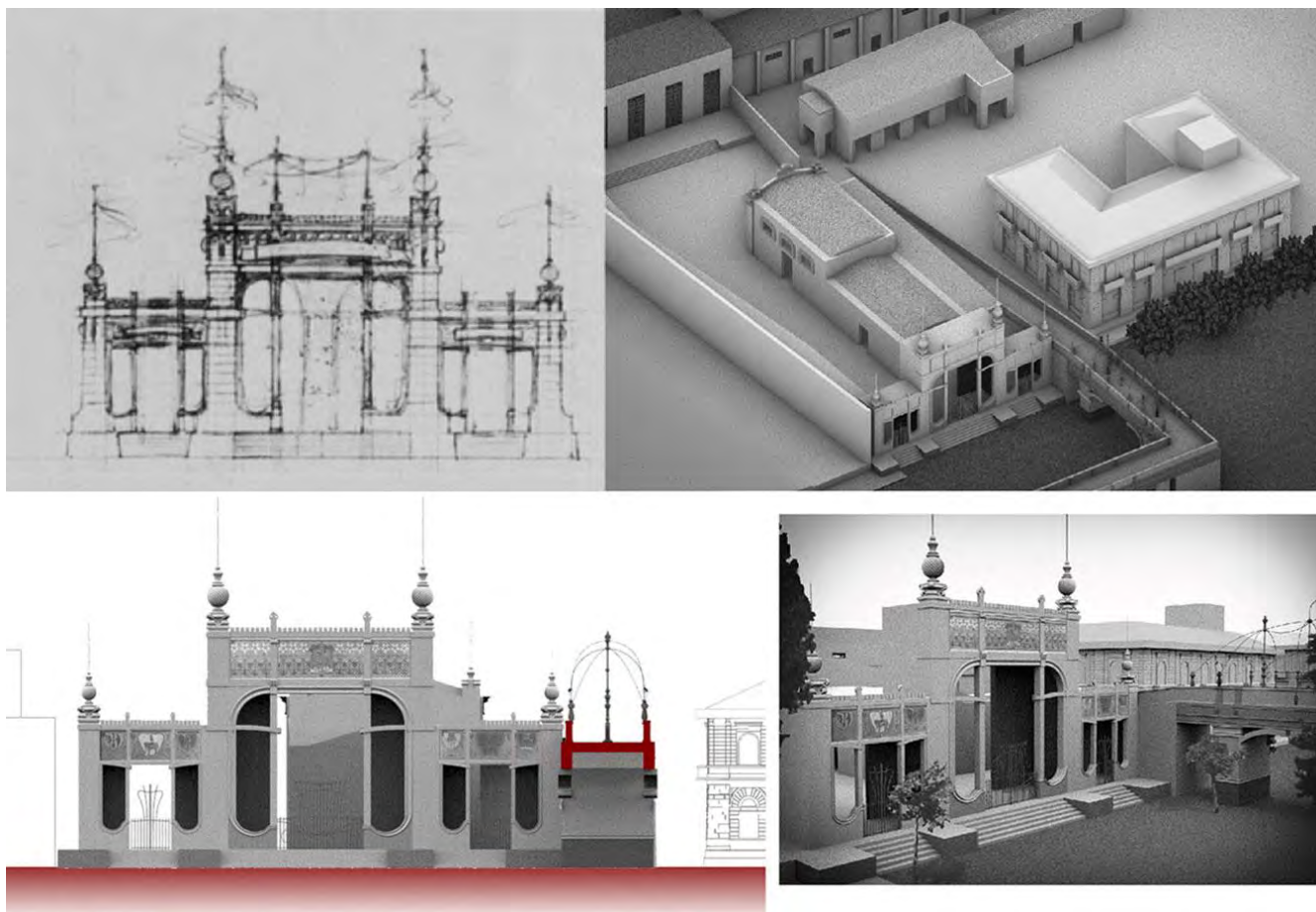
GIAN MARCO GIRGENTI, CHIARA ZINGALES BOTTA, GIUSEPPE VIZZINI, PIETRO PULEO



2: Ricostruzione planimetrica dei luoghi dell'Esposizione alla data del 1902.

## 1. L'Esposizione Agricola del 1902

Il 1902 è l'anno in cui le forme sperimentate due anni prima a palazzo Villarosa si traducono in grandi scenografie urbane: nello stesso anno si tiene a Torino, al Parco del Valentino, la Prima Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna, contraddistinta dall'eclettismo a un tempo storicistico e avveniristico delle realizzazioni di Raimondo D'Aronco. Basile vi partecipa esponendo manufatti e arredi dei mobilifici Golia e Ducrot, presenza che confermerà puntualmente alle successive Biennali di Venezia fino all'Esposizione Internazionale di Milano del 1906, al Parco del Sempione, in cui figurerà un intero padiglione dedicato ai Florio. L'Esposizione Agricola, contemporanea dell'evento torinese, mirava a ribadire l'affermazione del progresso tecnologico del capoluogo siciliano nel doppio indirizzo agricolo e industriale, celebrando la definitiva consacrazione della famiglia Florio in tutte le attività che ne vedevano il coinvolgimento diretto (dalle ceramiche alla produzione vinicola del Marsala, erede delle cantine inglesi dei Woodhouse e degli Ingham-Whitaker; dalle attività legate alla pesca e all'industria conserviera del tonno alla siderurgia e all'industria tessile; dalle iniziative imprenditoriali legate alle società di navigazione e di estrazione dello zolfo alla costituzione del consorzio agrario; dalla produzione di macchine per il settore agricolo, navale e automobilistico della Fonderia Oretea e dei Cantieri Navali alla promozione di attività culturali come il patrocinio sul Teatro Massimo e la fondazione del quotidiano *L'Ora*). Contestualmente offriva alla nascente imprenditoria siciliana una vetrina di prestigio per esporre, oltre ai prodotti, l'orgoglio di una ritrovata capitale – economica, commerciale, artistica – di respiro europeo e internazionale. Gli espositori coinvolti, oltre alle ditte Florio e ai già citati mobilieri Golia-Ducrot, vedono nomi che lasceranno parimenti il segno nella storia



3: Il padiglione d'ingresso su via Libertà: riconfigurazione tridimensionale.

delle attività commerciali palermitane: le industrie tessili Mazzarino, Helg, Guli; i mobilifici Ahrens & Benjamin, Seminara, Mucoli, D'Onufrio; l'industria vetraria Fumagalli; l'industria dolciaria Caflisch; le macchine per la gelsicoltura e le automobili prodotte dalla ditta Fileccia; la produzione di cappelli e camicie di Vincenzo Albano. Un settore parallelo e di pari rilievo era invece dedicato alla mostra retrospettiva sulla Sicilia monumentale e artistica e alla mostra etnografica curata interamente da Giuseppe Pitre, prosecuzione e ampliamento del lavoro presentato all'Esposizione Nazionale del decennio precedente. La prima era articolata in quattro sezioni dedicate rispettivamente alla produzione ceramica isolana attraverso i secoli (dai tipi vascolari dell'epoca preellenica al periodo attuale), alle terrecotte della bottega di Bongiovanni e Vaccaro e le statuine per presepi di Giovanni Antonio Matera, alle cere dei secoli XVII, XVIII e XIX; una quarta sezione, in un salone di 300 mq, vedeva un allestimento incentrato monograficamente sull'opera pittorica del monrealese Pietro Novelli.

Il luogo prescelto per l'Esposizione era in gran parte ricadente all'interno del Fondo Carini, terreno di proprietà della famiglia Artale e interessato da una lottizzazione privata iniziata nel 1891: questa venne promossa su iniziativa della principessa di Carini in ottemperanza alle disposizioni del Piano Giarrusso per la definizione urbanistica del futuro asse direzionale Notarbartolo–Cantiere Navale. Alla data del 1902 la lottizzazione Carini vedeva già la realizzazione di eleganti villette a configurare il fronte settentrionale e l'inizio del fronte meridionale di via Notarbartolo, fino all'intersezione con la via Cavallacci (la futura via Leopardi); la porzione rimanente del fondo, che scavalcava a Nord la villa Carini, era un

ampio appezzamento leggermente trapezoidale delimitato a Ovest dalla via Sperlinga (prosecuzione della via Cavallacci) e a Est dall'asse di via Libertà.

La mostra oltrepassava quindi via Libertà e occupava per intero le aree verdi di piazza Alberico Gentili (che per l'occasione vide l'ultimazione di aiuole e chioschi), del Giardino Inglese (con ingresso dal cancello settentrionale) e del *parterre* occidentale di quest'ultimo (il futuro Giardino Garibaldi), raccordato alla sovrastante via Marchese Ugo tramite scale e altre installazioni temporanee. Un altro polo d'attrazione, ugualmente investito da allestimenti scenografici in linea con il linguaggio architettonico dell'evento, era collocato nel Parco della Favorita, tra lo stadio e i giardini di villa Ajroldi: qui si tenne, alla presenza dei reali di Savoia e sponsorizzata dalla Croce Rossa, una manifestazione inaugurale in costume storico, basata sulla rievocazione del Torneo del 14 febbraio 1572 organizzato in onore dello sbarco in Sicilia di don Giovanni d'Austria vittorioso a Lepanto. Lo sguardo urbano dell'Esposizione era rivolto a Nord, verso i luoghi della futura espansione di una città il cui volto moderno, borghese e aristocratico insieme, era ancora in fase di definizione e costruzione. Lungo il corso dell'anno successivo il suo baricentro si andò comunque spostando a sud, avvicinandosi più al centro abitato e definendo i percorsi preferenziali dettati dall'ingresso meridionale del Giardino Inglese (limitrofo al villino Bordonaro) e degli spazi prossimi all'Hotel Excelsior, che erano il punto di terminazione della precedente Esposizione del 1891 e che videro la definitiva sistemazione urbana nel 1906, con la sistemazione di piazza Crispi e piazza Mordini e la costruzione di villa Deliella, sempre su progetto di Ernesto Basile.

## **2. Ricostruzione planimetrica e volumetrica degli spazi dell'Esposizione**

A differenza di quanto è stato prodotto e trasmesso in merito all'Esposizione del 1891, la memoria iconografica delle architetture del 1902 si rivela più avara e limitata alla descrizione puntuale di alcuni spazi espositivi maggiormente significativi e non dell'intero complesso. I disegni di Ernesto Basile, conservati presso la Dotazione Basile alla ex Facoltà di Architettura di Palermo, illustrano l'iter progettuale relativo all'elaborazione del padiglione di ingresso e del fondale scenografico su via Libertà, in diverse varianti che seguono comunque una medesima concezione strutturale. Altre preziose informazioni sono rintracciabili negli archivi privati degli allievi e collaboratori di Basile, come Antonio Lo Bianco ed Enrico Calandra: il primo, responsabile degli allestimenti dei padiglioni maggiori (la Galleria delle Macchine e il Padiglione Città di Palermo) è autore di un disegno planimetrico d'insieme relativo alla sola area del Fondo Carini; tra i disegni del secondo si trovano invece i progetti per i padiglioni minori, come i chioschi-chalet ad uso di *tabarin* e *café-chantant* disposti lungo le strade limitrofe all'area dell'Esposizione. Oltre ai disegni di progetto ci è pervenuto un discreto repertorio iconografico di cartoline illustrate, prodotte all'occorrenza dell'inaugurazione del 26 maggio 1902: i temi che si ripetono maggiormente sono relativi alle esposizioni floreali e agli apparati monumentali del grande arco-portale e del ponte-passerella con la sequenza di archi traforati sul marciapiede di via Libertà; un paio di immagini mostrano l'interno del Salone delle Feste. Per quel che riguarda tutto il resto del progetto, le informazioni utili alla ricostruzione congetturale delle forme architettoniche sono desumibili dagli scorci prospettici delle foto d'epoca, in gran parte contenute nelle collezioni di Enrico Di Benedetto e conservate presso la Biblioteca Comunale di Palermo. Un articolo illustrato del giornale *L'Ora*, pubblicato in prima pagina il 16 marzo 1902, riporta le misure in dettaglio dei padiglioni principali e fornisce ulteriori ragguagli sugli allestimenti su piazza Alberico Gentili; altri articoli, pubblicati dopo la cerimonia inaugurale, riportano la notizia dell'aggiunta di ulteriori padiglioni. Mettendo insieme tutto il materiale informativo raccolto



abbiamo provato a ridisegnare la planimetria dell'intero complesso, ricostruendo le volumetrie degli edifici grazie a operazioni di restituzione prospettica operate direttamente sulle foto d'epoca e interpretazioni tridimensionali della restante iconografia (cartoline, illustrazioni e disegni originali di progetto); le aree meno servite da illustrazioni o notizie iconografiche sono state integrate con ricostruzioni congetturali di massima relative a impianto planimetrico e volumetrico. Sovrapponendo il risultato alla planimetria attuale della città non sono sfuggite alcune coincidenze, ritrovate in edificazioni successive allo smantellamento dei padiglioni della mostra, che ci fanno presupporre una permanenza delle tracce di alcuni edifici (principalmente quelli minori, realizzati in pietra e intonaco a differenza delle gallerie maggiori) e una loro riconversione ad architetture residenziali (ville o padiglioni aggregati alle stesse). Il fronte principale d'ingresso, l'immagine più nota trasmessa dalle cartoline contemporanee e successive nonché dai numerosi schizzi autografi di Basile, era collocato sul fronte sinistro della via Libertà dopo l'intersezione di via Notarbartolo, nello spazio intermedio tra la villa Carini e lo scomparso villino Paternostro (ricadente sull'attuale via Gioacchino Di Marzo). Alla sua sinistra, collegato al giardino di villa Carini, era il chiosco-biglietteria e un lungo passaggio coperto da utilizzare per le giornate di pioggia; alla sua destra era invece raccordato a una scenografica passerella, lunga 150 m nel suo intero sviluppo, che partendo dal fondo Carini scalcava la via Libertà con un ponte a tre fornici e unica campata di 11 m, per poi risvoltare verso piazza Alberico Gentili con una sequenza di arcature traforate e collegarsi all'ingresso del Padiglione 'Città di Palermo', uno dei principali poli d'attrazione della mostra.

Dagli scorci fotografici si evince un rilevante scarto altimetrico del giardino di villa Carini, collocato su un alto terrapieno rispetto alla quota di via Libertà: è un'informazione utile a chiarire la portata dell'intervento di ampliamento subito dalla villa nel 1910, dopo l'acquisto da parte di Francesco Zito; la terza elevazione della villa sarebbe l'attuale piano terra, ricavato per scavo, e non il piano attico che corrisponderebbe a quello già presente nell'architettura settecentesca.

Per quel che riguarda le scelte stilistiche e il linguaggio adoperato, Ettore Sessa ed Elisa Bono suggeriscono una stringente analogia con i *p'ai-lou* delle vie processionali di Pechino, riportando il gusto per le cineserie all'eclettismo di questa fase progettuale dell'architetto. Dal grande portale tripartito ci si immetteva in un atrio-piazzale svolto lungo la direzione longitudinale e caratterizzato dalla presenza del Padiglione dell'Arte Retrospettiva; quindi si giungeva al portico-vestibolo articolato in cinque campate, che disimpegnava gli ingressi al Salone delle Feste (alla sua destra) e alla grande Galleria delle Macchine Agricole fino al retrostante ingresso secondario su via Sperlinga.

La 'L' definita dall'intersezione dei due corpi determinava un grande giardino interno punteggiato da piccoli chioschi e dominato, al centro, da una vasca-laghetto circolare, balneabile e navigabile, illuminata a festa da lampioncini elettrici in stile veneziano. Su questa si tuffava lo scivolo di un lungo 'taboga' per divertimenti, il cui padiglione di ingresso era collocato oltre via Sperlinga, nello spazio a cuneo tra i fondi denominati Girato dei Cipressi e Girato della Madonna. Di fronte all'ingresso del taboga stava una riproduzione del *Moulin Rouge* parigino, con le pale alimentate a energia elettrica. Il Salone delle Feste, a doppia altezza e impianto basilicale, accoglieva al suo interno una pista di pattinaggio e culminava con un palcoscenico per rappresentazioni teatrali.



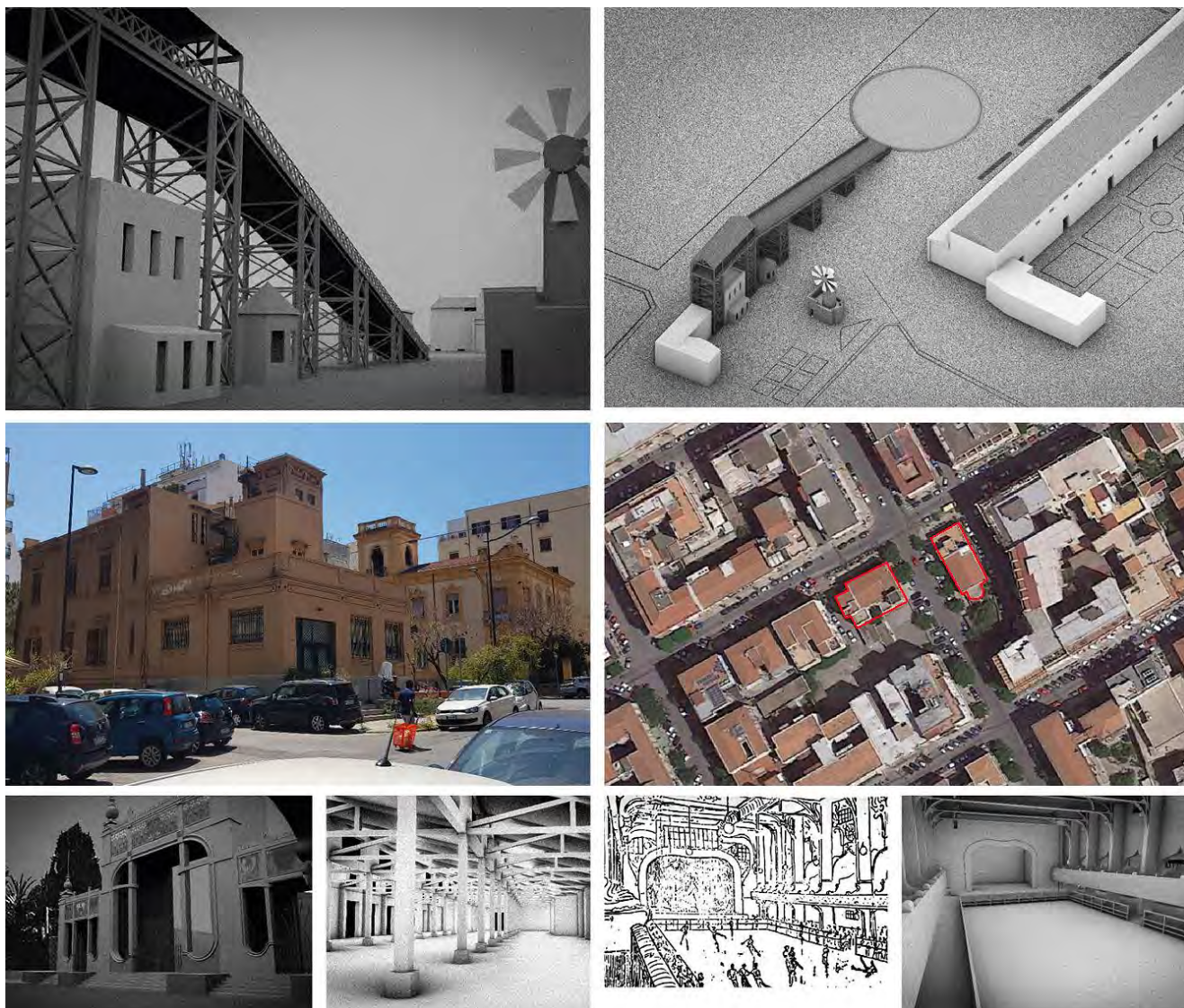
4: Il Padiglione dell'Arte Retrospettiva e le tracce di possibili permanenze di altri padiglioni.

Oltre il ponte di via Libertà, nell'area tra la palazzina Zito e piazza Alberico Gentili, trovavano collocazione la mostra etnografica, il Padiglione Città di Palermo e un Ufficio Postale a questo collegato ma accessibile anche dall'esterno. Lo spazio di piazza Alberico Gentili era recintato fino all'ingresso del Giardino Inglese, dove erano collocate le esposizioni floreali e ortofrutticole e dove, successivamente, vennero allestite mostre canine e altre manifestazioni periodiche.

## Conclusioni

L'elaborazione di un modello tridimensionale ricavato dalla ricostruzione congetturale dell'intero progetto si è rivelata utile per la verifica delle giaciture – in sovrapposizione alla planimetria attuale – e la formulazione di conseguenti ipotesi su possibili tracce e permanenze dei padiglioni dell'Esposizione dopo il 1903. Le aree, già lottizzate, vennero edificate tra il 1906 e il 1910 a eccezione del terreno Carini, che rimase inedito fino al 1922 per essere poi espropriato e dato in concessione alla cooperativa 'Panormus' per la





5: Il Moulin Rouge e il Taboga e i due villini Cavarretta su via Leopardi; immagini 3D degli interni (Padiglione Città di Palermo e Salone delle Feste) e prospettiva renderizzata del fronte d'ingresso.

realizzazione di casette economiche per ferrovieri. Di queste, due sono tuttora esistenti su via Ariosto in prossimità dell'area su cui era stato costruito il palcoscenico del Salone delle Feste; sulla stessa via Ariosto, scendendo verso via Libertà, un'altra palazzina lunga e bassa ha fogge architettoniche riconducibili alle sagome del Padiglione dell'Arte Retrospettiva; così come quelle del padiglione presente nel giardino di palazzina Zito fino agli inizi degli anni '70, gemellabili in planimetria con l'intervento di ampliamento della stessa palazzina nel 1909, anno in cui Zito acquisì e ampliò anche Villa Carini. Lo stesso Padiglione dell'Arte Retrospettiva potrebbe essere sopravvissuto all'Esposizione, e le sue tracce superstiti sarebbero rintracciabili nell'edificio basso ai civici 5 e 7 di via Gioacchino Di Marzo. La palazzina adiacente, fino al fronte su via Libertà, avrebbe ricalcato la sagoma planimetrica della sua prosecuzione (fig. 4). L'ingresso su via Sperlinga, con il mulino e il padiglione d'ingresso al taboga, si trova sulla coincidenza dei due villini Cavarretta su via Leopardi: l'absidiola del primo, asimmetrica rispetto al fronte dell'edificio, si trova – seguendo gli

allineamenti ricavati dalla restituzione prospettica – sulla verticale del padiglione su cui era eretto il mulino. Il progetto è del 1916 e porta la firma di Enrico Calandra, uno dei principali collaboratori di Ernesto Basile nella disposizione degli allestimenti del 1902 (fig. 5). Guardando verso piazza Alberico Gentili la disposizione del villino Cirino-Giambalvo, progettato nel 1908 da Ernesto Armò, si ritrova la coincidenza di un allestimento visibile in uno scorcio prospettico, con uno sveltante torrino-minareto, una cupola e una seconda torretta retrostante: in questa disposizione, seguendo la descrizione delle fonti coeve, abbiamo collocato l'Ufficio Postale (fig. 4). Anche i padiglioni della clinica Albanese sembrano essere disposti su simmetria coerente con il progetto, fino al limite di via Vincenzo Di Marco.

### **Sitografia**

I gruppi facebook *Palermo di una volta* (gestito da Piero Carramusa) e *Palermo in bianco e nero* (gestito da Vera Mercurio Bennici) contengono diversi post e discussioni sull'argomento, con pubblicazione di foto d'epoca originali e links di rimando a ulteriori siti.

## Acquario e città. 4 punti per un'analisi complessiva *The Aquarium and the City. 4 issues for a general analysis*

**MARTINA MOTTA**

Politecnico di Torino

### **Abstract**

*Il seguente paper ambisce ad indagare il rapporto acquario-città, una relazione che ad oggi rimane poco approfondita, e che invece si rivela particolarmente radicata, dai primi progetti di acquari pubblici della seconda metà del XIX secolo fino ad arrivare al contesto contemporaneo.*

*Questo tema si rivela significativo per comprendere le implicazioni politiche che la scienza assume dal XVIII secolo in poi, in particolare in riferimento alla biologia.*

*L'ambizione è quella di gettare le basi per una riflessione più ampia sul rapporto che un'istituzione scientifica come l'acquario riesce a sviluppare non solo alla scala urbana, ma anche globale.*

*The following paper aims to investigate the relationship between the aquarium and the city, a still unexplored connection that instead reveals to be deeply rooted from the first public aquarium projects of the second half of the XIX century up to the contemporary context.*

*This theme is significant for understanding the political implications that science assumes from the 18th century onwards, in particular with reference to biology.*

*The ambition is to lay the foundations for a broader reflection on the relationship that a scientific institution such as the aquarium is able to develop not only on an urban scale, but also on a global one.*

### **Keywords**

Acquario, città, Grandi Esposizioni.

*Aquarium, city, Great Expositions.*

### **Introduzione**

Studiare la relazione che un'istituzione scientifica instaura con la città, significa tentare di fare emergere come la natura venga investita di ambizioni politico-economiche, con particolare riferimento all'approccio che la scienza assume dalla rivoluzione scientifica del XVII secolo in avanti.

Questa riflessione è stata ampiamente approfondita nel caso del giardino botanico dai *postcolonial studies* dagli anni Ottanta in avanti [Brockway 1979; Calestous 1989; Frawley 2008; Schoenefeldt 2008, 2011], con il giardino botanico come nascente istituzione del XVIII secolo che genera informazioni sul valore delle piante, e la sua connessione con l'espansione coloniale dell'Occidente.

La seguente ricerca ambisce ad investigare il caso specifico dell'acquario in questa prospettiva, un caso che, rispetto alle istituzioni di storia naturale che nascono da fine XVIII secolo come i giardini botanici e zoologici, è oggi ancora poco studiato.

L'acquario inoltre si rivela particolarmente interessante: per quanto si configuri come un'architettura totalmente autosufficiente e chi autoalimenta (a differenza delle strutture



orientate verso terra), dimostra una forte relazione che non si limita alla città in cui è collocato, ma che si estende alla scala extraurbana.

La ricerca ambisce a gettare le basi per una possibile riflessione sull'eredità del rapporto natura-cultura attraverso il progetto di architettura, così come concepito dalle prime istituzioni scientifiche occidentali e come viene affrontato oggi.

## 1. Acquario e città. Le Grandi Esposizioni e l'acquario come istituzione

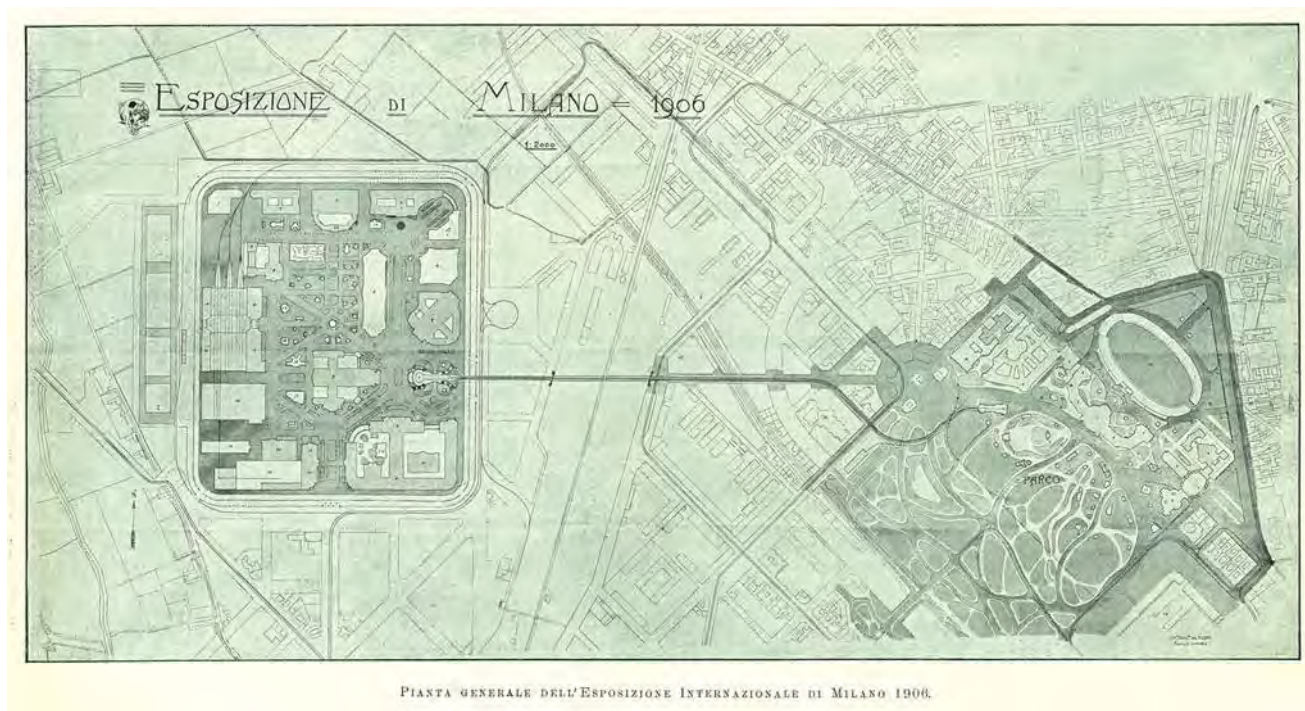
Le Fiere del XIX secolo nascono concepite come esposizioni universali aperte al grande pubblico dedicate al progresso della società nelle attività produttive, soprattutto in merito alle arti meccaniche e scienze applicate.

Analizzando le più importanti esposizioni, si scopre che la maggior parte di esse (la London Great Exhibition del 1851; la Wiener Weltausstellung del 1873; l'Esposizione Universale di Milano del 1906; le esposizioni universali parigine del 1860, 1867, 1878, 1889; etc.) contenevano all'interno del complesso fieristico un edificio di acquario.

Questo riguardava anche le grandi esposizioni marittime, come l'Esposizione Internazionale Marittima di Napoli del 1871, prima esposizione marittima in Italia e seconda in Europa dopo Le Havre. Tra gli oltre 1200 espositori di costruzioni navali, macchine a vapore, modelli di porti e di stabilimenti marittimi, materiali riguardanti la pesca, tra le diverse strutture sulla spiaggia della Mergellina sorgeva anche un acquario, composto da una sala per i visitatori, una grotta sottomarina e una lunga vasca per i pesci.

Occorre considerare come l'istituzione dell'acquario si collocasse all'interno di un più ampio contesto di grandi traguardi dell'industria e di scoperte sulla fauna abissale attraverso le grandi esplorazioni oceanografiche di tutti i Paesi industriali a partire dalla prima metà del XIX secolo.

Le missioni oceanografiche, come la HMS Challenger, la Fram, le Hironde e Princess Alice, erano nate tutte con l'obiettivo di velocizzare le comunicazioni oltreoceano e sviluppare



1: Pianta generale dell'Esposizione Internazionale di Milano del 1906. AA.VV. (1906). *Milano e l'Esposizione internazionale del Sempione*. Milano: Fratelli Treves.

i collegamenti telegrafici, e da questa prospettiva, l'interesse per la profondità marina, attraverso le sonde e i dragaggi, si estese poi all'osservazione biologica.

Il ruolo dell'osservazione in campo naturale assunse un valore centrale anche grazie alla facile divulgazione che ebbero le teorie dell'evoluzione di Charles Darwin, contenute nel libro del 1859 *On The Origin of Species*, elaborato in seguito ad un viaggio intorno al mondo che Darwin compì sulla nave britannica Beagle dal 1831 al 1836. Nelle sue teorie, l'acqua appare proprio come l'ambiente privilegiato per condurre ricerche sperimentali e dal vivo sull'evoluzione e l'embriologia.

L'acquario diventa uno strumento non solo per studiare le forme acquatiche vegetali e animali, ma anche per metterle in rapporto fra loro e con l'ambiente, permettendo così di analizzare le condizioni fisico-chimiche dell'ambiente inteso nel suo più ampio senso.

Si comprende così il forte legame che si viene a instaurare tra le istituzioni, la nascita delle scienze naturali e zoologiche applicate, e il grande tema dell'evoluzione e dell'origine della vita, laddove l'acquario si dimostra un efficiente strumento di studio e sperimentazione per fini scientifici, prima ancora che di spettacolo.

Non a caso, spesso la realizzazione dell'acquario rientrava in un progetto di studio sul campo degli animali più ampio, che coinvolgeva anche quelli terrestri. Ad esempio, la Fish House di Londra, una delle prime e più ampie collezioni di specie acquatiche, con oltre 60 specie di pesci e 200 invertebrati, fu voluta da David W. Mitchell, segretario della Zoological Society of London, all'interno del London Zoo nei Society's Gardens del Regent's Park.

A metà Ottocento la biologia acquatica applicata aveva tra i suoi programmi più urgenti l'acquacoltura, cioè la produzione controllata di organismi acquatici, come pesci, crostacei, molluschi, ma anche alghe, la quale si presentava come una tecnica di alto contributo sociale per le ricadute applicative sul piano economico di grande interesse.

Una volta strutturata una produzione di pesce ad ampia scala, la pesca avrebbe potuto concorrere ad una moderna organizzazione industriale, migliorando le condizioni dei pescatori ma soprattutto andare ad integrare l'alimentazione cittadina con il pesce come alimento a basso costo e di alto valore nutritivo.

Un tema importante diventa quindi quello del ripopolamento delle acque dei laghi e fiumi, che cominciavano ad essere carenti di pescosità a causa dell'inquinamento industriale per il problema degli scarichi fognari e industriali.

L'acquario diventava un laboratorio per sperimentare l'immissione di specie più robuste e studiare l'acclimatazione in un dato habitat.

È interessante la descrizione degli obiettivi che enuncia l'Acquario di Milano, inaugurato con l'Esposizione Universale di Milano del 1906: «La Stazione esplica le sue ricerche e i suoi studi specialmente nel campo dell'acquacoltura per la conservazione, la propagazione e l'utilizzazione della fauna della fauna e della flora d'acqua dolce»<sup>1</sup>.

Il contesto lombardo presentava infatti un'accelerata industrializzazione, con pesanti ricadute sull'ambiente acquatico: sbarramenti idroelettrici sui fiumi che impedivano la rimonta di specie migratorie, prosciugamenti di terreni agricoli, rettificazione dei corsi d'acqua con eliminazione della vegetazione dove i pesci deponevano le uova, scarichi di industrie chimiche [Supino 1920].

Un altro esempio interessante è l'acquario progettato ai Jardins du Trocadéro in occasione dell'Exposition Universelle di Parigi del 1878. A evento concluso, l'edificio venne ceduto alla municipalità che ne fece un laboratorio di successo; fu infatti il primo laboratorio al mondo

<sup>1</sup> Buste 51-58. Archivio storico del Museo Civico di Storia Naturale di Milano.

nell'allevamento artificiale del salmone, dedicato al ripopolamento ittico del bacino della Senna e sede di corsi di piscicoltura pratica.

La connotazione scientifico-economica degli scopi dell'acquario, spesso denominato nelle Grandi Esposizioni come "sezione di pesca e piscicoltura", è sottolineata dal fatto che la sua presenza o meno all'interno del lotto era decisa dall'alto, e quindi generalmente dal commissario governativo dell'Esposizione.

Ci sono anche casi, sempre all'interno del contesto fieristico, dove sono precise associazioni a promuovere l'acquario, elevando il luogo di esposizione allo stesso tempo a strumento di legittimazione per la società promotrice.

Nel caso di Milano ad esempio, l'acquario venne patrocinato dalla Società lombarda per la pesca e l'agricoltura, guidata da Giuseppe Crivelli Serbelloni. L'idea sottesa era quella di suggerire al Comune di proseguire l'esercizio per fini di studio scientifico di idrobiologia, cosa che l'associazione di fatto caldeggiava e che esplicitò regalando il padiglione al Comune di Milano a fine dell'esposizione.

L'istituzione dell'acquario diventa così strettamente legata alle esigenze non solo della città ma anche del territorio e il suo ecosistema.

## 2. Acquario e città. Le innovazioni tecnologiche

Per i motivi sopra descritti, in tutte le Esposizioni Universali l'acquario era uno dei pochi padiglioni progettati per rimanere anche a fine dell'evento.

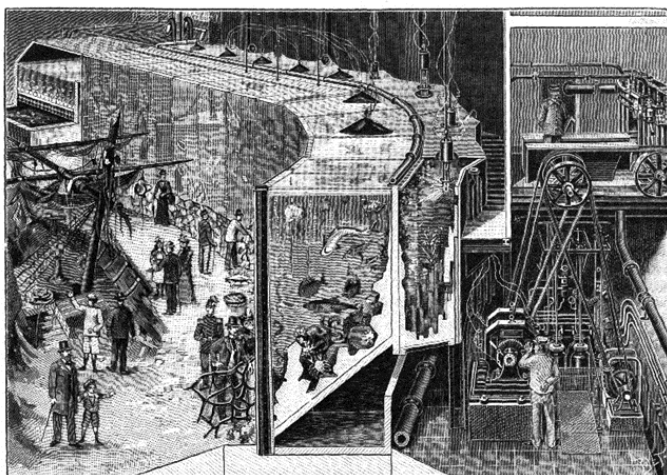
Le strutture dei padiglioni delle fiere erano solitamente costruite con tecnologie effimere in modo da essere successivamente smontate, come l'utilizzo di strutture in legno; gli acquari invece erano spesso costruiti in cemento armato o con strutture più complesse.

Tra gli esempi più celebri di strutture permanenti, l'acquario per la Wiener Weltausstellung del 1873, pensato per essere il più grande d'Europa; l'acquario d'acqua dolce per l'Exposition Universelle allo Champ de Mars a Parigi del 1878, realizzato "a grotta" all'interno delle cave di pietra scavate nella collina di Chaillot; il padiglione di piscicoltura all'Esposizione Internazionale di Milano del 1906, edificio realizzato completamente in cemento armato. Concepito come unica struttura permanente tra i padiglioni provvisori della rue de Paris, l'acquario-teatro dell'Exposition

Universelle del 1900 consisteva in una serie di vasche posizionate in un immenso catino di cemento armato di 38 metri di lunghezza, 18 metri di larghezza e 6,50 metri di altezza, in una galleria sotterranea di 722 metri scavata sotto il Lungosenna; due botole di ventilazione, mascherate da padiglioni vetrati e colorati, emergevano dalla piattaforma.

La progettazione dell'acquario diventa quindi l'occasione per sperimentare e mettere in mostra le ultime innovazioni in campo tecnologico e di materiali edili.

Nel caso dell'acquario di Milano, oltre all'utilizzo del conglomerato cementizio, il quale va affermandosi proprio in quegli anni, vengono impiegati altri prodotti di pregio e all'avanguardia, come le ceramiche Richard Ginori raffiguranti la



2: Unknown author (1900). Exposition universelle de Paris 1900. Vue antérieure de l'aquarium et mécanisme. La Nature, 28, n. 1423, pp. 253. Free of copyright.

flora e la fauna acquatica, le tapparelle della Leins & C. provenienti direttamente da Stoccarda, l'asfalto del marciapiede della Sampietro di Milano, e i lucernari della Mellows & C.2 [Redondi 2006].

Le sperimentazioni strutturali più interessanti riguardano l'utilizzo del vetro, soprattutto negli anni successivi all'abolizione del dazio in Europa.

Oltre all'impiego del vetro nell'architettura strutturale dell'edificio, come nel caso della Fish House di Londra, che si rifaceva al modello acciaio-vetro del Crystal Palace di Joseph Paxton del 1851, vennero introdotti interessanti sperimentazioni nel design, ma anche nella concezione, delle vasche espositive.

L'Acquario dell'Esposizione Internazionale Marittima di Napoli, presentava una vasca vetrata per i pesci lunga oltre 14 metri, con lastre di 1 metro di lunghezza e 2 metri di altezza, raccordate da una struttura di ferro opportunamente nascosta; il volume d'acqua di 40 metri cubi contenuto nella vasca veniva sezionato con appositi tramezzi in diversi settori.

A Champ de Mars, l'acquario testava già nella prima versione dell'edificio del 1867 un'audace soluzione di solaio-copertura completamente in vetro che ospitava oltre 80,000 litri d'acqua con i pesci. I visitatori potevano camminare per tutto lo spazio guardando ciò che succedeva nelle vasche dal di sotto, come se fossero davvero sott'acqua. L'assenza di una copertura sulle vasche, metteva ulteriormente a rischio la staticità superficie, continuamente intaccata da pioggia e vento.

Si intensificarono le migliorie tecnologiche anche dei sistemi di approvvigionamento, circolazione e smaltimento, nonché composizione, dell'acqua all'interno delle vasche, inevitabilmente sempre con grosse ripercussioni sugli animali, le cui aspettative di vita rimanevano molto basse.

Ad avere uno dei più moderni impianti idraulici, l'Acquario di Milano, con tre grandi serbatoi interrati che miscelavano acqua marina artificiale, prodotta col metodo del direttore dell'acquario di Berlino a Unter den Linden & Schadowstrasse, Otto Hermes, insieme all'aria.

Direttore della struttura berlinese dal 1871 fino alla chiusura, nel 1910 (data della morte), Hermes fu il primo a trovare una soluzione al problema dell'approvvigionamento dell'acqua di mare attraverso sperimentazioni di produzione artificiale dell'acqua salata.

La Stazione Zoologica di Napoli, l'acquario più antico d'Italia, rimase invece a lungo dotato di un sistema di controllo dell'acqua piuttosto rudimentale. L'acqua era presa direttamente dal mare attraverso un lungo tubo di ferro di circa 100 metri, per poi passare in una vaschetta scavata nella sabbia vicino all'acquario, con la parte superiore composta da filtri di pomici, sabbia e carboni. Da qui veniva aspirata e sollevata con altri tubi di rame, fino a farla cadere all'interno delle vasche. Sul fondo delle stesse vasche c'erano altri tubi sempre di rame, che assicuravano il controllo della quantità di acqua da erogare per ogni compartimento.

### **3. Acquario e città. Spettacolo e scenografie; gli incassi**

L'acquario si presenta fin dalle prime sperimentazioni come una struttura estremamente costosa. Di tutti i padiglioni dell'Esposizione di Milano, l'acquario era quello più costoso, oltre ad essere il più complesso dal punto di vista gestionale. Il requisito di pagare un biglietto di ingresso poteva quindi non essere sufficiente a garantire il suo funzionamento, benché risultano ci fossero quasi 300.000 visitatori nei primi cinque mesi, pari a una media di 1.500 paganti al giorno.

Anton Dorhn, fondatore della Stazione Zoologica di Napoli, scriveva sulla scelta logistica della stazione: «ebbi all'improvviso l'idea che una stazione zoologica si poteva realizzare a patto di costruire sul Mediterraneo, il mare più ricco d'Europa, un grande acquario per coprire i ricavi di questo anche quelli di un piccolo laboratorio [...] e capii che c'era solo un luogo dove poteva



MARTINA MOTTA

nascere la stazione zoologica del futuro: Napoli!»<sup>2</sup>. Laddove Napoli all'epoca era la città turistica per eccellenza, con 500.000 abitanti e circa 40.000 turisti l'anno.

Come esplicitato da Dohrn, la finalità espositiva degli acquari al grande pubblico viene quindi introdotta soprattutto per riuscire a coprire le spese di tutta la struttura.

Per promuovere l'acquario, il tema dell'accoglienza era nevralgico: spesso l'acquario veniva realizzato in prossimità di strutture ricettive già attive, come gli alberghi e altri servizi commerciali, che facevano quindi valere la visita.

L'acquario del 1900 fu costruito sul Lungosenna nella rue de Paris, il quartiere espositivo delle attrazioni e dei cabaret; l'acquario di Brighton, venne concepito per la parte balneare dell'Inghilterra, con i suoi sfarzosi hotel e collegamenti ferroviari appena attivati con la città di Londra. Tra i variegati servizi che l'acquario poteva offrire al visitatore, c'è il caso del banco vendita del pesce e ristorante nell'acquario milanese, con «le vasche dei pesci che saranno tutte intorno alla cucina, in modo che il pubblico vedrà prima i pesci guizzare nell'acqua e poi arrostiti nelle padelle» [Redondi 2006].

I caratteri di originalità e appeal del progetto architettonico diventavano cruciali in un contesto di marketing. Numerose sperimentazioni stilistiche sull'acquario attinsero curiosamente a tendenze che già stavano sviluppandosi all'interno delle città.

È il caso ad esempio della grotta, che richiamava i giardini cittadini italiani come quello di Boboli a Firenze. Nel caso dell'acquario, la grotta non è il protagonista dello spettacolo come nei giardini naturalistici, bensì funge da scenografia, a richiamare al pubblico una sorta di barriera corallina.

La Francia impiegò moltissimo questo stile, con il primo acquario con molteplici grotte realizzato sul Boulevard Montmartre nel 1866 e un anno dopo per l'Exposition Universelle ai Champs de Mars. La grotta fu impiegata anche nell'acquario di Berlino, dove l'intero edificio



3: Maurand C. (1868). *L'aquarium d'eau douce le jardin réservé*.  
Copyright: Wikipedia Commons.

fu concepito senza aperture e quindi cieco dalla strada; la luce poteva entrare solo dalla copertura. Le rocce di rivestimento della grotta erano state tutte prese dalle montagne della regione. Il Deutsche Bauzeitung commentando lo stile grotta scriveva: «Nonostante l'inventiva e il design naturalistico dell'insieme, niente sembra ricercato a seguire una moda attraverso artificiali decorazioni; ogni cosa che vediamo sembra essere cresciuta organicamente, quasi che debba modificarsi naturalmente» [Brunner 2011].

Ci furono casi particolarmente bizzarri, come l'acquario di Brighton, progettato nel 1872

<sup>2</sup> DOHRN A. [1895-1909]. "[Memorie. La storia della Stazione Zoologica. 1868-1875.]", 147 ff. (manoscritto, con lacune) / 96 pp. Archivio storico della Stazione Zoologica Anton Dohrn di Napoli.

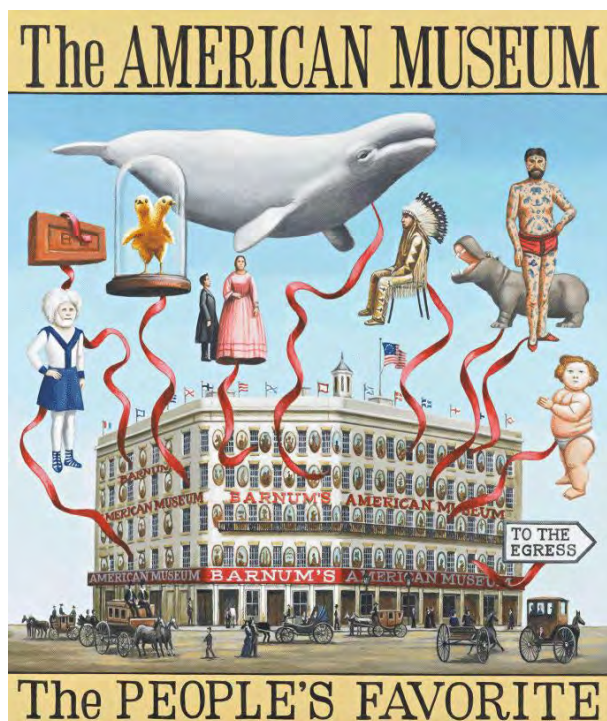


dall'ingegnere londinese Eugenius Birch in stile chiesa trecentesca fiorentina. Le vasche dei pesci erano organizzate lungo una navata-corridoio di 70 metri, sotto archi con copertura voltata supportati da colonne di granito rosso di Edimburgo e marmo verde, con pilastri di pietra di Bath e pavimenti in mosaico. Ciascuna vasca era posizionata in una sorta di cappella, laddove lo spazio acquatico dietro il vetro simulava l'idea di un altare. Il corridoio portava alla sagrestia, dotata di una grotta con cascata d'acqua. Una piccola torre campanaria enfatizzava l'ingresso all'acquario.

Per incrementare il successo delle visite e scatenare il passaparola, moltissimi acquari organizzavano parallelamente alle loro attività numerosi spettacoli, come gli show di maghi e giocolieri ed esibizioni di animali, meglio ancora se rari e poco conosciuti.

Uno straordinario lavoro di imprenditoria su questo tema venne concepito dallo showman P.T. Barnum, che decise di aprire un acquario all'interno del suo progetto American Museum, realizzato nel 1861 a New York. Collocato significativamente all'angolo tra Broadway e Ann Street e aperto 15 ore al giorno, il museo contava circa 15.000 visitatori al giorno. Fu stabilito un biglietto di ingresso 25 centesimi, da moltiplicare su circa 38 milioni di paganti tra il 1841 e il 1865.

Oltre ai numerosi spettacoli di vario genere (diorami e cosmorami; statue di cera; spettacoli con gemelli siamesi e nativi americani), Barnum introdusse per primo il business di mostrare al pubblico specie acquatiche rare, a discapito del notevole costo di mantenimento che potevano richiedere. Al secondo piano del museo era posizionata una vasca che conteneva una balena delle Isole Aux Coudres, in Quebec, portata a New York attraverso un vagone merci refrigerato. La vasca misurava 8 metri e un sistema di tubi pompavano più di 1.000 litri al minuto di acqua salata; i costi di questa esposizione raggiungevano facilmente i 17.000 dollari.



4: Pubblicità dell'American Museum a New York, 1842. The Barnum Museum, Bridgeport, Connecticut.

In quest'ottica di spettacolo dell'esposizione, fondamentali erano i macchinari e le soluzioni scenografiche che un acquario riusciva a sviluppare. Si passava da soluzioni semplici, come i giochi di luce e dettagli dipinti, che vennero impiegati ad esempio nell'Acquario dell'Esposizione Internazionale Marittima di Napoli: dove la copertura metallica dell'acquario lasciava libere le vasche facendo piovere la luce dall'alto, telai mobili con tele dipinte smorzavano e attenuavano l'illuminazione diretta.

Per quanto riguarda una scenografia più articolata, l'esempio più eclatante è forse il teatro-acquario dai fratelli Guillaume per l'Exposition Universelle di Parigi. Denominato 'Il mondo sottomarino', l'edificio era progettato come un teatro di effetti luminosi e prospettici in modo da far sembrare le vasche molto più grandi del vero, attraverso giochi di

specchi e di illuminazione elettrica. Sul soffitto ricoperto da un velo disseminato di alghe veniva proiettata ingrandita l'immagine di piccoli pesci che nuotavano in vasche poste in alto, dando così al visitatore l'illusione di un viaggio sotto al mare. Erano inoltre inserite numerose *curiosités*, come un vascello in fondo al mare con un palombaro alla ricerca di oggetti preziosi e una banchisa dei mari polari; si poteva anche assistere ad un vulcano sottomarino in attività, attraverso un'eruzione artificiale di gas e fumo sparata tra rocce basaltiche abitate da orate, rombi e triglie. I Guillaume avevano ideato trucchi ingegnosi: sirene per esempio che erano impersonate da ragazze che eseguivano i loro movimenti fuori dall'acqua su un palcoscenico dietro le vasche, i cui gesti, riflessi da uno specchio inclinato a 45 gradi, producevano l'impressione sorprendente di evoluzioni compiute realmente in mezzo alle onde [Picard 1903].

#### 4. Acquario e città. Per una visione territoriale e globale

Quest'ultimo punto dell'analisi riflette sull'acquario come un'architettura inserita in una scala territoriale e globale. Si è cercato di dimostrare come l'acquario, sin nelle prime esperienze della metà del XIX secolo, abbia svolto il ruolo di infrastruttura. Tra gli aspetti più evidenti, la presenza del padiglione dell'acquario all'interno della sezione generale dei trasporti marittimi nel contesto delle Esposizioni. Il rifornimento d'acqua, l'approvvigionamento delle specie ittiche, la sostituzione degli animali a causa dell'alto tasso di mortalità, sono solo alcune delle problematiche presenti che rientravano nella questione logistica. Spesso venivano progettate soluzioni ad hoc, come nel caso del New York Aquarium, che si riforniva di acqua salata dalla Sandy Hook nel New Jersey attraverso specifici battelli a vapore, lungo un percorso a tappe finalizzato a raccogliere pesci che erano stati commissionati ai pescatori. L'acquario di Berlino, prima delle sperimentazioni sull'acqua marina artificiale, utilizzava l'acqua salata della Stazione Zoologica di Rovigno d'Istria e importava gli animali dal mare del Nord e dal Baltico, riscontrando molteplici problematiche così come accadeva in ambito di rifornimento negli acquari cittadini. Per l'acquario dell'Exposition de Paris del 1878, si decise di fare venire l'acqua marina da Le Havre mediante un battello-cisterna a vapore. Ma, a causa di difficoltà di cui non si era tenuto sufficientemente conto come la secca della Senna, la temperatura eccessiva



5: Anton Dohrn, i ricercatori della Stazione Zoologica e il palombaro, 1891. Archivio della Stazione Zoologica Anton Dohrn, Napoli.

e l'aerazione insufficiente, il trasporto dei pesci si rivelò un'ecatombe e l'acquario non entrò mai completamente in attività.

Nel contesto contemporaneo, parlare di acquario e scala significa necessariamente espandersi oltre il territorio della localizzazione verso una dimensione che è più globale, includendo questa architettura all'interno degli studi su network, infrastruttura e flussi [Foucault 1977; Latour 2005; Braidotti 2019].

Per quanto riguarda il trasporto delle specie ittiche ad esempio, questo oggi avviene

in prevalenza via aerea, dove viene utilizzato un particolare sistema di imballaggio, stabilito da associazioni di trasporto specifiche come la International Air Transport Association (IATA) [Dey 2016]. Una volta giunti in aeroporto, i singoli pesci importati vengono disimballati, acclimatati in vasche e nutriti, prima di essere nuovamente imballati e spediti nelle strutture di destinazione o ai rivenditori.

Gli obiettivi sono ottimizzare i tempi di uno scambio intercontinentale, ma anche consentire il soddisfacimento dei trend del mercato, un'industria che coinvolge oltre i 125 Stati e vede impiegate una molteplicità di attori come le istituzioni, gli scienziati, i collezionisti, i pescatori, i grossisti, gli intermediari.

In un urgente scenario di riflessione ecologica condivisa, l'estrazione dell'acqua salsa e il suo trasporto, la circolazione delle specie ittiche, i programmi di conservazione ambientale in ed ex situ, il tipo di mercato economico che alimenta l'istituzione-acquario, sono tutti temi che oggi sono più che mai centrali e messi in evidenza.

## Conclusioni

L'acquario si rivela come un caso molto interessante in architettura per molteplici motivi.

Lo si può collocare all'interno di quella visione moderna sulla Natura che potremmo definire "naturalismo sintetico", dove le leggi della natura vengono progressivamente spostate dal dominio della natura selvaggia al laboratorio e, infine, agli edifici.

Alla scala di progetto, l'acquario si rivela in stretta relazione con la città, come evidenziato dal suo ruolo istituzionale e dalla presenza nei piani urbani delle Grandi Esposizioni, ma anche con tutto il territorio nonché ad una scala più globale, per la sua configurazione di progetto come network.

## Bibliografia

- BRAIDOTTI R., BIGNALL S. (2019). *Posthuman Ecologies: Complexity and Process after Deleuze*. London, Rowman & Littlefield International Ltd.
- BRUNNER B. (2011). *The Ocean at Home. An Illustrated History of the Aquarium*. London, Reaktion Books LTD.
- CANDAELLI E. (2008). *Milano Scientifica 1875-1924*. Milano, Sironi Editore.
- CURRY H.A., JARDINE N., SECORD J.A., SPARY E.C., (2018). *Worlds of Natural History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DEY V. (2016). *The global trade in ornamental fish*. INFOFISH International n.4.
- DE SANCTIS R. (1986). *La nuova scienza a Napoli tra '700 e '800*, Bari, Laterza.
- FOUCAULT M. (1991). *Governmentality*, in *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*, a cura di G. Burchell, C. Gordon, P. Miller, Chicago, University of Chicago Press.
- FOUCAULT M. (1996). *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard.
- REDONDI P., ZOCCHI P., (2006). *Milano 1906: L'Esposizione internazionale del Sempione. La scienza, la città, la vita*. Milano, Guerini Associati.
- SUPINO F. (1929). *Per lo sviluppo della nostra pesca*. Bologna, Zanichelli.
- TORCHIO M. (1965). *Guida all'acquario civico di Milano*. Milano: Civica Tipografia.

## Fonti archivistiche

- Archivio del Museo di Storia Naturale e dell'Acquario, Milano.
- Archivio della Stazione Zoologica Anton Dohrn, Napoli.
- Biblioteca Comunale Centrale Sormani, Milano.



## ***Il palinsesto del Moderno*** ***The Palimpsest of the Modern***

**ALESSANDRO CASTAGNARO, ALDO CASTELLANO**

*Il territorio europeo, e quello italiano in particolare, è caratterizzato da una serie di stratificazioni architettoniche ed urbane che raccontano di un'evoluzione di linguaggi e culture tanto da rappresentare, nel loro insieme, un prezioso palinsesto. A partire dalla seconda metà dell'Ottocento, con il consolidamento dell'industrializzazione e lo sviluppo dei linguaggi convenzionalmente riconosciuti come architettura contemporanea, molto spesso si è accentuato il divario, via via divenuto sempre più vera e propria frattura, tra il nuovo e il preesistente. Ciò ha alimentato il dibattito culturale su antico e nuovo nei centri storici, che è andato sviluppandosi e incrementandosi dagli anni Cinquanta del secolo scorso. Eppure, nella storia dell'architettura del secondo Novecento – in particolare dalla ricostruzione postbellica e dalla crisi dei principi dogmatici del Razionalismo alimentato dall'apporto dei CIAM – tante sono state le opere architettoniche che, realizzate nei centri storici o in paesaggi urbani consolidati, hanno rivelato fondate basi d'integrazione, talvolta per analogia, talaltra per opposizione, tanto da fondere i linguaggi artistici con evidenti segni di contemporaneità in un efficace palinsesto nel Moderno.*

*La sessione analizza – attraverso disegni, fotografie, filmati, letture storiche e descrittive di casi studio dalla metà degli anni quaranta – quei contributi originali ove l'integrazione tra le preesistenze e i nuovi progetti, sia urbani che alla scala architettonica, siano ben evidenziati e dichiarati. Analisi che potrebbe rappresentare un momento di avanzamento della ricerca a tutto vantaggio del dibattito e della conoscenza, ad integrazione del libro della storia.*

*The European territory, and the Italian one in particular, is characterized by a series of architectural and urban stratifications that tell an evolution of languages and cultures that represent, as a whole, a precious palimpsest. Starting from the second half of the 19th century, with the consolidation of industrialization and the development of languages conventionally recognized as contemporary architecture, the gap has gradually becoming more and more a real fracture between the new and the pre-existing. This has fed the ancient and new cultural debate in the historic centers, which has been developing and increasing since the 1950s. But in the history of architecture of the second half of the 20th century – in particular from the post-war reconstruction and from the crisis of the dogmatic principles of rationalism fed with the contribution of the CIAM – many architectural works that, carried out from the historic centers or in consolidated urban landscapes, have revealed well-founded foundations of integration, sometimes by analogy, sometimes by opposition, that are capable to come to light some artistic languages with evident signs of contemporaneity in an effective palimpsest of the Modern.*

*The session analyzes – through drawings, photographs, videos, historical and descriptive readings of case studies from the mid-40s of the last century – those original contributions where the integration between the pre-existing and new projects, urban and architectural, that are well highlighted and declared. Analysis that could represent a moment of development for the research about the debate and about the knowledge, to complete the book of history.*





## *Il nuovo per l'antico nell'opera di Ezio Bruno De Felice* *The new for the ancient in the work of Ezio Bruno De Felice*

**RAFFAELE AMORE**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*L'opera dell'architetto napoletano Ezio Bruno De Felice non è stata oggetto di una attenta lettura critica, sebbene i suoi lavori siano spesso accostati a quelli di importanti architetti italiani del secondo Novecento. Il contributo che segue non può, ovviamente, colmare tale lacuna storiografica, ma propone alcune prime riflessioni critiche dal punto di vista del restauro architettonico su uno dei suoi interventi più significativi, quello per l'Abbazia di San Benedetto a Salerno.*

*The work of the Neapolitan architect Ezio Bruno De Felice has not been the subject of a careful critical interpretation, although his works are often compared to those of important Italian architects of the second twentieth century. The contribution that follows cannot, of course, fill this historiographical gap, but it proposes some first critical reflections on one of his most significant interventions, that for the Abbey of St Benedict in Salerno, from the point of view of architectural restoration.*

### **Keywords**

Restauro, antico/nuovo, Salerno.

*Restoration, ancient/new, Salerno.*

### **Introduzione**

Ezio Bruno De Felice (Napoli 1916-2000) si laureò a Napoli in Scienze Matematiche (1941) e in Architettura (1945). Dal 1948 collaborò con Bruno Molajoli, soprintendente alle Gallerie della Campania, al restauro di importanti edifici museali danneggiati dalla guerra. *Assistente ordinario* dal 1951 di Roberto Pane presso la Facoltà di Architettura di Napoli, conseguì la libera docenza in *Restauro dei Monumenti* nel 1958. A partire dal 1961 e fino al 1968 insegnò *Storia e Stili dell'architettura*, dal 1968 al 1970 *Restauro dei monumenti* e dal 1971 *Allestimento e museografia*, sempre presso la Facoltà partenopea [Delizia 2008, 378; Russo 2008, 226-242].

Ha restaurato molti edifici monumentali, come la Galleria Nazionale della Reggia di Capodimonte (Premio nazionale INARCH 1961), il Museo Archeologico di Paestum, il Museo del quadriportico dell'Abbazia di San Benedetto a Salerno (Premio Nazionale INARCH 1966), la Certosa di Padula, la Galleria Nazionale in Palazzo Abatellis a Palermo, l'Anfiteatro Flavio di Pozzuoli, l'Auditorium di Victor Hortà a Bruxelles, il Castello Visconteo a Garlasco, il teatro dei Quattro Cavalieri a Pavia, la Biblioteca della Villa Imperiale a Genova, solo per citarne alcuni. Formatosi in un ambiente culturale come quello napoletano in quegli anni molto attivo nel campo della storia dell'architettura e del restauro, ha avuto come riferimenti culturali personalità di primo piano come il citato Bruno Molajoli, soprintendente alle Gallerie della Campania, e Roberto Pane, tra i protagonisti del dibattito nazionale ed internazionale sui temi della conservazione [Casiello, Pane, Russo 2010; Pane 2017].

Nella sua lunga attività ha ricoperto numerose cariche; nel 1960 entrò a far parte su invito di Bruno Zevi del Consiglio Nazionale dell' INARCH e nel 1964 divenne presidente della

RAFFAELE AMORE



1: Chiesa di San Foillan, Aquisgrana, da Raabe, Horn 2014.

De Felice, a proposito degli interventi eseguiti per la chiesa di San Foillan dall'arch. Teo Hugot scrive: si tratta di «restauro poco conosciuto, ma a mio avviso molto interessante [...] Hugot intervenne con esili ed ardite strutture di cemento armato che, a simiglianza degli antichi pilastri e costoloni gotici distrutti, sostengono a mezzo di mensoloni radiali le nuove coperture a forma piramidale. La navata antica rimasta, rinforzata nelle parti murarie con uno scheletro di acciaio e di cemento armato, nulla perde della sua bellezza per la presenza delle nuove strutture che con il loro moderno ed originale aspetto restituiscono all'insieme, pur con sistemi strutturali completamente differenti, l'originaria funzione di un contesto formalmente coerente». [De Felice 1964, nota 1].

Sezione Campania; in quegli stessi anni fu docente in varie università italiane e straniere; nel 1972 assunse l'insegnamento di *Museografia* presso l'Università Internazionale dell'Arte di Firenze, collaborando con Carlo Ludovico Ragghianti; fu invitato dall'ICOM (International Council of Museums) a partecipare alla *Réunion d'Experts dans le Domaine de la Fondation de Specialistes de la Conservation des Objects de Musées et du Patrimoine Architectural*; fu Presidente della Società di Museologia dal 1976, e direttore della rivista omonima dal 1979; nel 1997 fu nominato Membro Onorario della Accademia di Architettura dell'Hermitage di Mosca.

Sebbene sia stato associato ad architetti come Carlo Scarpa, Ignazio Gardella, Franco Albini, Franco Minissi e ai BBPR per il suo notevole contributo all'esperienza museografica italiana del secondo dopoguerra [Morello 1997, 392-417], la sua opera non è stata oggetto di una attenta valutazione critica. Se si escludono alcuni saggi a carattere più tecnico [Carbonara 1984, 332-341] ed alcuni recenti contributi [Cocchieri 2006; Flora 2015], nella sostanza non sono stati compiuti approfondimenti sistematici sulla sua attività, soprattutto dal punto di vista della disciplina del restauro. Non hanno giovato, a tal riguardo, due aspetti. Il clima di emarginazione che De Felice visse per molti decenni all'interno della facoltà di Architettura di Napoli e il fatto che egli - pur operando quasi esclusivamente nel campo del restauro architettonico per oltre quarant'anni - non ha mai sistematizzato il suo contributo teorico-progettuale in saggi e scritti critici.

Evidentemente, le considerazioni che seguono non possono colmare tale lacuna storiografica, ma si propongono di evidenziare alcuni temi di riflessione dal punto di vista della disciplina del restauro architettonico su uno degli interventi più importanti realizzati da De Felice, il restauro del complesso di San Benedetto a Salerno (museo e chiesa) compiuto in due fasi successive tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento.

## 1. Il complesso di San Benedetto a Salerno

Quando ricevette l'incarico di restaurare «quanto rimaneva del quadriportico dell'Abbazia di S. Benedetto» [De Felice 1964, 4] l'architetto napoletano aveva ottenuto da un anno la Libera Docenza in *Restauro dei Monumenti* ed aveva già eseguito importanti interventi di restauro e musealizzazione, tra i quali quello della trasformazione del secondo piano e delle coperture della Reggia di Capodimonte [Cocchia 1958]. Dal punto di vista del dibattito culturale la disciplina del restauro in Italia stava vivendo momenti di grande fermento, da un lato la pratica, con i tanti interventi di ripristino per porre rimedio alle distruzioni causate dalla guerra [De Angelis d'Ossat 1956; Pane 1956], dall'altro, il processo di revisione delle teorie del restauro che, sebbene con toni e sfumature diverse che non è possibile analizzare in questa sede, fornì un importante contributo alla pubblicazione della Carta di Venezia, a conclusione dei lavori del II Congresso internazionale del restauro tenutosi a Venezia nel 1964. Uno dei temi più dibattuti in quel periodo era quello dell'accostamento del nuovo all'antico, un tema che attraverserà tutta la ricerca progettuale di De Felice e su cui si ritornerà in seguito. L'Abbazia di San Benedetto fu il primo cenobio benedettino di Salerno: distrutto nel 992 dai saraceni fu immediatamente ricostruito dall'abate Angelerio Casini. Per molti secoli, fino alla costruzione della nuova badia di Cava dei Tirreni, fu il punto di riferimento per l'ordine nel salernitano. Durante l'occupazione francese il complesso fu adattato prima a teatro poi a caserma [Schiavo 1949; Fiore 1944; De Felice 1963-1964, 50-52]. Successivamente, con l'apertura dell'attuale via San Benedetto, fu diviso in due parti, una a monte della strada, comprendente la chiesa e la maggior parte del monastero, una a valle, di minore estensione. Il monastero era stato ampiamente trasformato nel corso dei secoli e si presentava fortemente manomesso, soprattutto a causa delle trasformazioni avvenute dopo i primi decenni dell'Ottocento. I saggi compiuti nell'edificio a valle consentirono di individuare le strutture ad archi e colonne dell'antico quadriportico di età romanica che erano state inglobate in murature di pessima qualità all'interno della parte del complesso denominato Real Castelnuovo. Ulteriori indagini dimostrarono che buona parte delle strutture dell'abbazia erano state fondate sulle fortificazioni longobarde di Arechi II e di Grimoaldo della seconda metà del secolo ottavo, in prossimità del Castello Terracena [De Felice 1963, 51; de Simone 1999, 9-21].

## 2. Il restauro del quadriportico (1959-1964)

Contrariamente a quanto avvenuto per molti altri suoi interventi, per quelli eseguiti per il complesso di San Benedetto, De Felice pubblicò diversi resoconti a stampa che illustrano il suo operato [De Felice 1963; De Felice 1963-64], nei quali delineò con grande chiarezza gli obiettivi e la metodologia operativa seguita, esplicitando in maniera molto chiara la sua posizione culturale e le ragioni delle sue scelte. Tali scritti sono corredati da un ricco apparato di foto e di dettagliati disegni con articolate didascalie esplicative, a testimonianza della cura e dell'attenzione che egli ha sempre riservato ad ogni singolo elemento che ha progettato e, nel caso specifico, della volontà di 'raccontare' in maniera particolareggiata tutte le fasi dell'intervento.

Le sue idee sulla progettazione del restauro e sul rapporto tra l'edificio restaurato e le esigenze museografiche sono chiaramente espresse, così come la sua posizione circa i materiali e le tecnologie da utilizzare. I «concetti guida» seguiti, egli scrive, furono indicati dalla «possibilità di distinguere ed enucleare tutte le parti architettoniche valide per una chiara visione dei luoghi» e dalla «fatiscenza generale delle murature». Ciò, «portava spontaneamente ad analizzare il complesso studiandolo e scarnendolo in tutte le sue parti, distruggendo le inutili e di poco valore, quasi a scomporre idealmente l'edificio per ricomporlo

poi con l'uso di strutture moderne, disposte con ritmo serrato in una nuova unità» [De Felice 1964, 14]. Ad un lavoro iniziale di «liberazione» degli elementi architettonici delle varie epoche (quadriportico, loggiato quattrocentesco, ecc.) seguì la loro «ricomposizione» che, per la «pessima consistenza di quasi tutte le opere murarie» [De Felice 1964, 14], fu ottenuta mediante opere di «ingegneria visiva», secondo «un programma architettonico affiancato e strettamente connesso alle antiche strutture e non in antitesi con esse; [...], tale dà indicare una gerarchia di forme e di strutture in una nuova realtà» [De Felice 1964, 16].

De Felice, dunque, sceglie di affiancare a quel che resta delle esistenti murature dopo le demolizioni una nuova struttura in acciaio «libera da ogni riferimento all'antico, del quale però assume il ritmo», in ossequio al principio che «L'elemento nuovo, anche in un intervento di risanamento delle parti antiche [...], non può non essere aderente ai tempi attuali e realizzato con i sistemi ed i prodotti industriali del momento» pur nella consapevolezza che quelli antichi e artigianali «in moltissimi casi sono i migliori e i più adatti a portare bene a termine un'opera di restauro» [De Felice 1966, 1].

Dunque, l'architetto napoletano prima individua e libera i diversi segni della centenaria stratificazione storica dell'edificio che si presentavano «senza alcuna relazione logica fra loro» [De Felice 1966, 17] e, poi, li riorganizza in una nuova unità architettonica, sintesi tra antico e nuovo. I resti della torre e delle fortificazioni longobarde, del quadriportico romanico, del loggiato quattrocentesco al primo piano, enucleati dalle successive aggiunte, stabiliscono inedite relazioni visive e storico-culturali, grazie alla «nuova struttura nella sua forma dominata dalla linea. Linee, infatti, sono gli elementi di acciaio orizzontali, verticali, inclinati, che guidano lo sguardo da un lato all'altro, dal basso all'alto e, viceversa, uniscono le antiche membrature diverse di secoli, non coerenti fra loro perché non facenti parte di uno stesso organismo, riportandole in un unico contesto, quasi partecipi di nuovi fatti formali espressivi» [De Felice 1964, 16].

### **3. Il restauro della chiesa di San Benedetto (1968-1978)**

Dopo qualche anno (1969-1979) De Felice ebbe modo di cimentarsi anche con il restauro della chiesa del complesso conventuale di San Benedetto. Così come era già successo per il quadriportico, le antiche strutture avevano subito importanti alterazioni: i saggi compiuti evidenziarono, però, che, «anche se mutili, parzialmente distrutte o fortemente modificate», le testimonianze portate alla luce pur nella loro frammentarietà restituivano «una visione completa dell'assieme in tutto lo sviluppo delle sue varie fasi architettoniche» [De Felice 1986, 4]. Il pronao settecentesco della basilica fu, dunque, liberato e integrato. Nella basilica furono spicconati gli intonaci e demolite le murature di tomagno aggiunte, rendendo visibili tutti segni superstiti delle passate epoche, quella romanica, con parte delle sue colonne e capitelli di spoglio e archi in mattoni, quelle quattro-cinquecentesche e quelle barocche con grandi pilastri e archi.

Le precarie condizioni statiche delle murature caratterizzate dalla «presenza di porzioni di fabbrica pericolanti in vistoso fuori piombo, nelle estese cortine murarie della navata centrale erette, come d'uso specialmente nel romanico benedettino, sui vuoti ad arco ritmato dalle colonne» [De Felice 1986, 1] comportarono la necessità di eseguire importanti opere di consolidamento. Furono, dunque, realizzati interventi di cementazione, cuciture armate, chiodature e cordoli armati, studiati elemento per elemento e fu riconfigurata l'originaria geometria del tetto in corrispondenza delle navate laterali. Con la rimozione dell'esistente pavimentazione furono rinvenute lungo l'aula della chiesa una serie di strutture di varia epoca che consentirono a De Felice di realizzare uno spazio praticabile sotto il livello di calpestio della basilica.

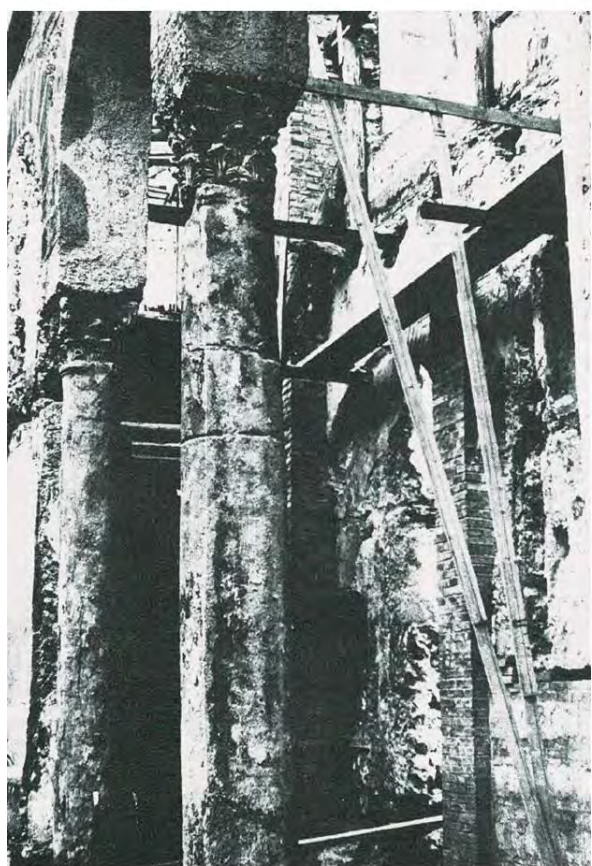




2a



2b



2d



2c

2: Il Complesso di San Benedetto, durante i lavori di realizzazione del Museo archeologico provinciale di Salerno.

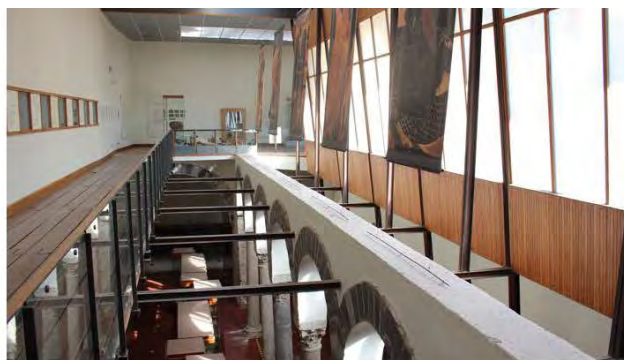
2a, 2b: La facciata verso la chiesa durante i lavori. Si intravede il portico quattrocentesco e la decorazione ad archetti in tufo grigio di Nocera, da De Felice 1964. 2c, 2d: Le colonne del quadriportico durante le fasi di liberazione, da De Felice 1986.



RAFFAELE AMORE



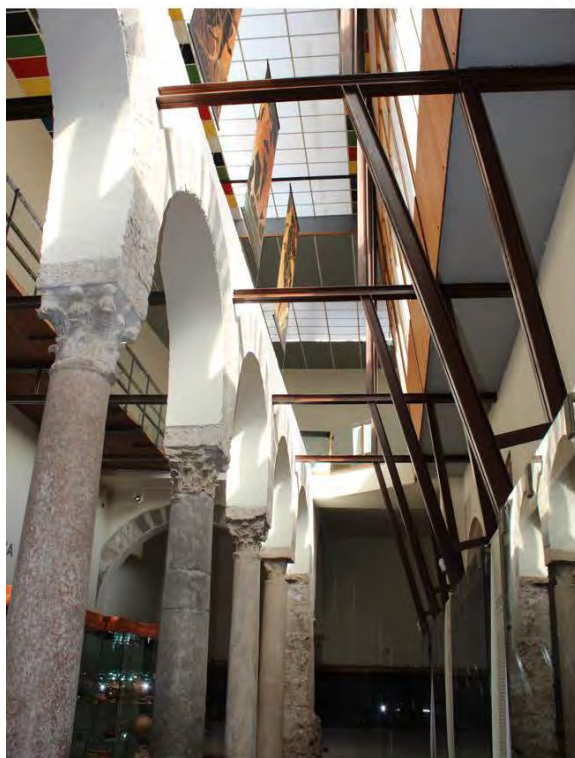
3a



3b



3c



3h



3d



3g



3f



3e

3: Il Museo archeologico provinciale di Salerno, 2020.

3a: Il loggiato quattrocentesco. 3b: Vista dell'interno dal primo piano. 3c: Vista della nuova scala di accesso al primo piano. 3d: Il portico di accesso con in primo piano le strutture antiche e alle loro spalle la nuova struttura portante in acciaio. 3e: Particolare del corrimano della scala di accesso al primo piano. 3f: Particolare dell'attacco a terra della nuova struttura in acciaio. 3g: Il supporto in legno e acciaio utilizzato per esporre la cosiddetta testa di Apollo. 3h: Vista dell'interno del museo con il quadriportico romanico e la nuova struttura portante in acciaio.

Tale spazio fu destinato ad accogliere «i più vari servizi tecnici che, messi in opera in vista, possono essere con semplicità mantenuti, modificati, ampliati» [De Felice 1986, 2]. Va pure evidenziato che, in netto anticipo rispetto alla sensibilità comune, De Felice predispose un sistema integrato di rampe e scale che consente l'accesso alla chiesa anche a persone con mobilità ridotta o su sedia a ruote.

## Conclusioni

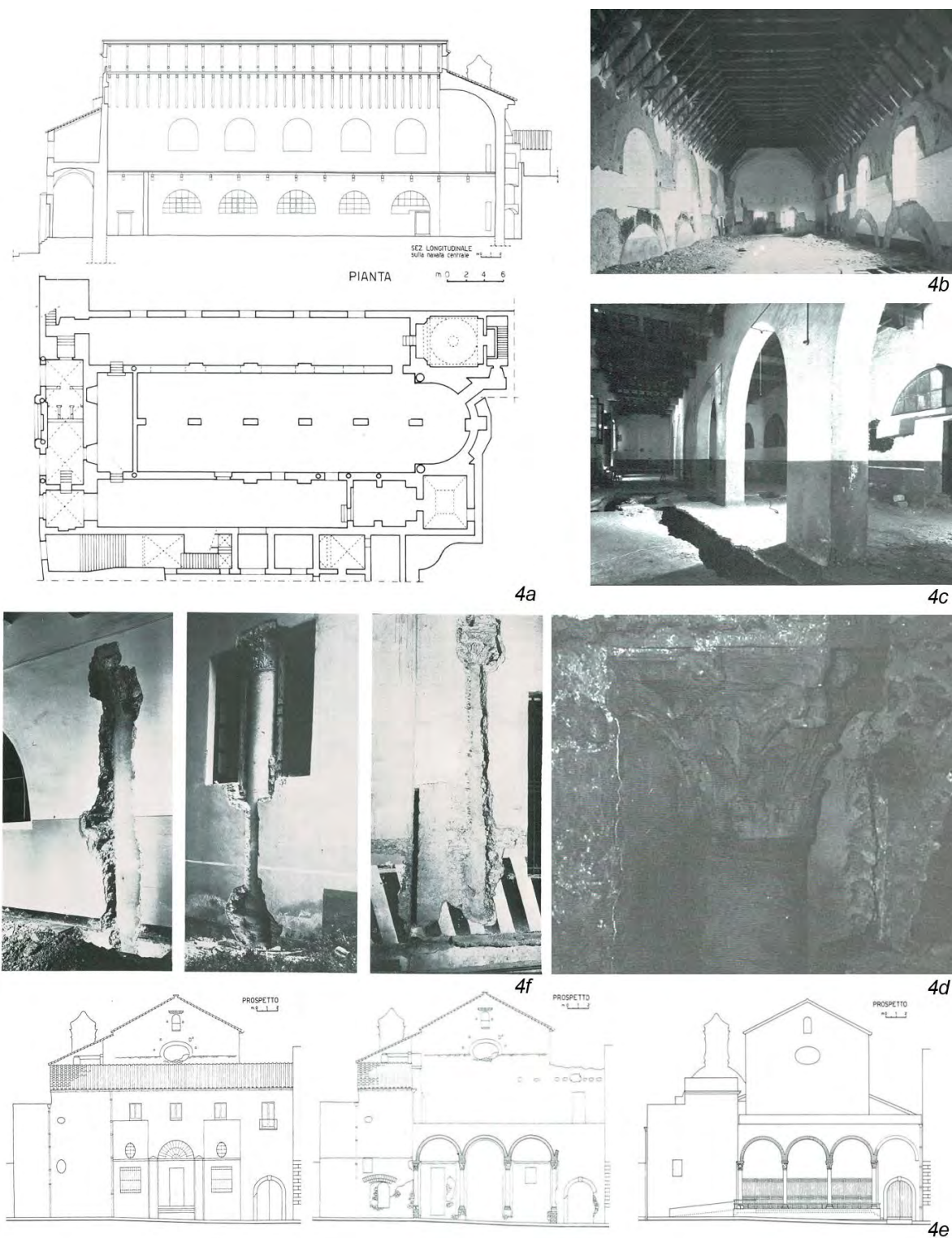
Come anticipato nell'introduzione, quanto sin qui esposto e le considerazioni che seguiranno si propongono l'obiettivo di fornire una prima serie di riflessioni che si spera possano rivelarsi utili per sviluppare una più articolata e compiuta ricognizione critica sul contributo di De Felice alla disciplina del restauro architettonico. Egli fu un architetto militante e, in tal senso, il suo operato va esaminato caso per caso, progetto per progetto, mettendo in relazione gli esiti dei suoi interventi con il contemporaneo dibattito teorico.

Il complesso di San Benedetto nel corso della sua storia era stato ripetutamente trasformato: le modificazioni avvenute tra Ottocento e inizio Novecento, però, furono quelle più invasive. Le scelte compiute da De Felice furono indirizzate sin dal primo momento dalle scoperte che i saggi e le parziali demolizioni evidenziavano e dal precario stato di conservazione delle strutture. 'Liberare' i frammenti architettonici rappresentativi delle diverse epoche celati da successive trasformazioni utilitaristiche e 'consolidare' la compagine muraria fortemente dissestata, furono i due «concetti guida» seguiti. Non si trattò, però, di interventi riconducibili alle ben note categorie giovannoniane, di 'restauro di liberazione' e di 'restauro di consolidamento', tutt'altro. Le pur cospicue operazioni di liberazione che furono eseguite non ebbero, infatti, la finalità di individuare e riproporre, magari con consistenti integrazioni, un'immagine unitaria riferibile a questo o quel periodo storico del monumento, quanto, piuttosto, di 'liberare' e, dunque, svelare quel palinsesto di segni e di forme architettoniche ancora esistenti che potessero testimoniare le successive stratificazioni storiche del complesso. Una volta enucleati tali segni occorreva, però, ricomporli – per il Museo più che per la chiesa – per renderli leggibili in nuove unità architettoniche compiute. Una operazione progettuale resa assai complessa dalle pessime condizioni statiche del complesso.

Per il Museo, De Felice contrappone nuove strutture in acciaio alle murature antiche: il «fattore di correlazione e raffronto fra l'antico e il nuovo è dato dall'affiancamento alle colonne antiche delle nuove strutture messe in scansione ritmica» senza «mascheramenti di sorta» [De Felice 1986, 5], con una qualità formale mai «intellettualistica ed indiscreta» [Pane 1958, 163]. Nella basilica, i frammenti architettonici appartenenti alle diverse epoche, romanica, rinascimentale, barocca, ottocentesca, furono ricuciti attraverso «interventi moderni espressi nelle tecniche più avanzate» [De Felice 1986, 5], cordoli ed integrazioni in calcestruzzo armato. Egli è ben conscio che l'obiettivo di un progetto di restauro non si deve fondare su «una esasperata ricerca di originalità [...] per una presenza a tutti i costi dovunque e comunque dell'operatore». Esso «si conforma nel processo costruttivo [...] caso per caso ove ogni intervento anche se di puro consolidamento strutturale esprime sue caratteristiche tecniche e formali. L'intervento va intuito, studiato, calcolato, disegnato». [De Felice 1986, 5]. In entrambi i casi, dunque, pur se con modalità distinte, De Felice affida alla aggiunta strutturale il ruolo di tenere insieme le tracce architettoniche testimonianza delle diverse fasi storiche dell'edificio. Per il museo, la nuova struttura in acciaio consentiva di sostenere il tetto e di conservare i resti del quadriportico romanico e del loggiato quattrocentesco nella loro posizione originaria e con i loro evidenti fuori piombo, generando un nuovo spazio ricco di inedite relazioni tra antico e moderno, tra passato e presente.



RAFFAELE AMORE



4: La Chiesa di San Benedetto durante i lavori di restauro, da De Felice 1986.

4a: Pianta e sezione longitudinale prima dell'inizio dei lavori. 4b, 4c: L'interno della chiesa prima dell'inizio dei lavori. 4d, 4f: Le colonne romaniche della zona absidale della chiesa durante la fase di liberazione.

4e: Prospetti della chiesa, prima dei lavori, durante i lavori e a lavori compiuti.





5a: Sezione longitudinale della chiesa con l'indicazione degli interventi previsti. 5b, 5c: l'interno della chiesa a interventi compiuti. 5v, 5c: viste degli interni ad interventi ultimati. Purtroppo, non è stato possibile documentare fotograficamente l'interno della chiesa oggi, perché è chiusa da mesi, causa pandemia.



RAFFAELE AMORE

Per la chiesa – che De Felice restaura dieci anni dopo la realizzazione del Museo – la situazione è diversa. Le tracce delle riscritture architettoniche del complesso sono meno eterogenee: il palinsesto di segni che è affiorato a seguito della rimozione dell'intonaco e delle tompagnature è più ricco e completo. Racconta la storia della chiesa con maggiore completezza, dal periodo romanico al tardo Settecento. Si tratta però di segni impressi su una materia fragile, su delle murature non più in grado di sopportare i carichi agenti e, così, De Felice decise di consolidarle insinuandosi al loro interno, attraverso un'opera di «rinvigorismento» [De Felice 1986, 2], ottenuta mediante la realizzazione di un fitto reticolo di cementazioni armate.

Nuovi pilastri tondi in cemento armato a faccia vista sostituiscono colonne non più esistenti, mentre cordoli armati sempre a vista collegano le murature ai diversi livelli. De Felice era ben conscio che si trattava di interventi che inducevano «la modifica sostanziale o la sostituzione totale del tipo strutturale del passato» e che la cementazione delle malte era una «tipica procedura 'invasiva'», ma ritenne che quello fosse il modo di procedere più idoneo per consolidare la chiesa. Rispetto ad altri interventi simili realizzati in quegli stessi anni e dopo il terremoto del 1980, però, l'architetto napoletano si distingue per la volontà di rendere le aggiunte sempre visibili ed individuabili, senza ricorrere a infingimenti, senza ipocrisia. Al riguardo scrive: «Nel presupposto progettuale di «mostrare» tutti i tipi di intervento oggi eseguiti, si è creduto opportuno lasciare a vista in alcune strutture anche le teste di forature per cementazione e le relative armature in tondino di acciaio» [De Felice 1986, 3], ed aggiunge «Gli interventi che si avvalgono delle più avanzate tecniche [...] non mortificano i monumenti» [De Felice 1986, 3], anzi, ne rivitalizzano l'immagine se l'aggiunta «conserva valenze sue proprie e condizioni intere ed autentiche in originalità ed espressività» [De Felice 1986, 3].

Dunque, nei due lavori in esame, anche se in maniera diversa, De Felice sperimenta progettualmente l'auspicato incontro tra antico e nuovo nel restauro architettonico, un tema che ha appassionato una intera generazione di studiosi a cavallo degli anni Sessanta del Novecento e che ancora oggi rappresenta una delle questioni aperte della disciplina, oggetto di riflessioni ed interpretazioni spesso anche antitetiche [Carbonara 2013].

L'intervento compiuto per la realizzazione del Museo, in particolare, rappresenta uno dei lavori di maggior interesse realizzati nel dopoguerra in Campania, giustamente inserito dal MiBACT nell'Atlante Architettura Contemporanea.

Entrambi gli interventi sono la testimonianza tangibile dell'evoluzione del dibattito culturale dell'epoca ed al contempo interessanti occasioni di studio per individuare traiettorie contemporanee di ricerca e di progetto e, in quanto tali, andrebbero tutelati ed ulteriormente analizzati.

Desidero ringraziare per la loro disponibilità l'arch. Roberto Fedele della Fondazione Culturale De Felice e l'arch. Chiara Citarella, Responsabile Servizio Reti e sistemi culturali della Provincia di Salerno.

### Bibliografia

- CARBONARA, G. (2013). *Architettura d'oggi e restauro. Un confronto antico-nuovo*, Torino, UTET.
- CARBONARA, G. (1984). *Salerno. S. Benedetto*, in *Restauro e cemento in architettura* 2, a cura di G. Carbonara, AITEC, Roma, 332-341.
- CASIELLO, S., PANE, A., RUSSO, V. (2010). *Roberto Pane tra storia e restauro. Architettura, città, paesaggio*, a cura di S. Casiello, A. Pane, V. Russo, Venezia, Marsilio.
- COCCHIA, C. (1958). *La Galleria Nazionale e il Museo di Capodimonte a Napoli*, in «l'Architettura. Cronaca e Storia», IV, n. 30.
- COCCHIERI, M. (2006). *Ezio Bruno De Felice Architetto*, Firenze, Alinea.

- DE ANGELIS D'OSSAT, G. (1956). *Danni di guerra e restauro dei monumenti*, in *Architettura e restauro. Esempi di restauro eseguiti nel dopoguerra*, a cura di C. Perogalli con la collaborazione della direzione della rivista Architettura-Cantiere, Milano, 5-12.
- DELIZIA, F. (2008). *Ezio Bruno de Felice*, in *La Facoltà di Architettura dell'Ateneo fridericiano di Napoli 1928-2008*, a cura di B. Gravagnuolo, C. Grimellini; F. Mangone, R. Picone; S. Villari, Napoli, Clean Edizioni, p. 378.
- DE FELICE, E.B. (1963-64). *Il restauro dell'atrio della certosa di S. Benedetto in Salerno*, in «Napoli Nobilissima», volume III, pp. 50-52.
- DE FELICE, E.B. (1964). *Un moderno restauro ed il Museo Provinciale di Salerno*, in «Apollo», Bollettino dei Musei provinciali del salernitano, n. III-IV, gennaio 1963-dicembre 1964. Il testo è stato ripubblicato come estratto De Felice, E.B. (1964). *Un moderno restauro e il museo provinciale di Salerno*, Salerno, Grafica Di Giacomo. Le citazioni nel testo si riferiscono all'estratto.
- DE FELICE, E.B. (1966). *Nota sull'allestimento del Museo Provinciale di Salerno*, in «Musei e Gallerie d'Italia», n. 28.
- DE FELICE, E.B. (1986). *S. Benedetto. Restauro ed adattamento a nuovo uso. L'acciaio, il cemento armato e le tecniche invasive*, Salerno, Edizioni Campo.
- DE SIMONE, V. (1999). *Il sito del castello di Terracena*, in «Rassegna Storica Salernitana», n. 32, pp. 9-21.
- IORE, M. (1944). *Le Chiese di Salerno: L'Abbazia e la Chiesa di S. Benedetto*, in «Rassegna Storica Salernitana», pp. 241-248.
- FLORA, N. (2015). *Ezio Bruno De Felice. Maestro del palinsesto nel Museo archeologico provinciale di San Benedetto a Salerno*, in «Rassegna ANIAI», Salerno Contemporanea, numero speciale Dossier Salerno, anno XXXVI, n. 2-3, dicembre 2015, pp. 94-99.
- MORELLO, P. (1997). *La museografia. Opere e modelli storiografici*, in *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, a cura di F. Dal Co, Electa, Milano, pp. 392-417.
- PANE, A. (2017). *Da Croce a Joug: Roberto Pane tra estetica, psiche e memoria*, in *Memoria, Bellezza e Transdisciplinarietà, riflessioni sull'attualità di Roberto Pane*, a cura di A. Anzani, E. Guglielmi, Santarcangelo di Romagna, Maggioli editore, pp. 29-70.
- PANE, R. (1956). *Relazione generale sui problemi della conservazione e del restauro*, in *Atti del VII Congresso di storia dell'architettura*, Palermo.
- PANE, R. (1958). *Dibattito sul Museo del Castello Sforzesco in Milano. Riserve sul Museo*, in «l'Architettura. Cronaca e Storia», IV, n. 33.
- PEDIO, R. (1956). *Il Museo Provinciale di Salerno nell'Abbazia di San Benedetto*, in «L'Architettura cronache e storia», n. 129.
- RAABE, C., HORN, H.G. (2014). *Leo Hugot. Der Mensch. Seine Zeit. Sein Nachlass*, Aachen-Berlin, Geymüller.
- RUSO, V. (2008). *Il restauro dell'architettura tra conoscenza e progetto*, in *La Facoltà di Architettura dell'Ateneo fridericiano di Napoli 1928-2008*, a cura di B. Gravagnuolo, C. Grimellini; F. Mangone, R. Picone; S. Villari, Napoli, Clean Edizioni, pp. 226-242.
- SCHIAVO, A. (1949). *L'Abbazia Salernitana di S. Benedetto*, in *Atti del IV Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura*, Roma, Colombo, pp. 217-228.

### Sitografia

<https://www.atlantearchitettura.beniculturali.it/museo-archeologico-provinciale-nel-complesso-conventuale-di-san-benedetto/>



## **Le antiche rovine e il complesso 'Piazza Grande'** *Ancient ruins and the complex of 'Piazza Grande'*

**VINCENZO ESPOSITO**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*Il complesso Piazza Grande di Aldo Loris Rossi è un tipico esempio di architettura moderna che si incastona all'interno di un paesaggio già caratterizzato dalla presenza di antiche rovine. Si tratta dell'acquedotto di epoca claudia, attivo fino al 535, quando fu distrutto dalle orde di Belisario alla conquista di Napoli. Un breve tratto ha resistito indenne all'assalto e allo scorrere del tempo regalando alla zona un aspetto peculiare. Tale area urbana vede un ulteriore arricchimento nel 1989 con la realizzazione del Piazza Grande. L'insieme architettonico dall'impianto circolare è contraddistinto da candide torri nastriformi di ispirazione wrightiana che cingono un'ampia piazza. L'architettura antica convive con quella moderna, i ponti dell'acquedotto non accolgono le forme innovative del complesso di Rossi, ma le esaltano nel contrasto. Gli edifici svettano nello sfondo dei laterizi rossi, mentre la vegetazione attenua le affascinanti contraddizioni.*

*Aldo Loris Rossi's Piazza Grande complex is a typical example of modern architecture that is set in a landscape already characterized by the presence of ancient ruins. It is an aqueduct of the Claudia era, active until 535, when it was destroyed by the hordes of Belisario during the conquest of Naples. A short stretch is survived to the assault and the passage of time, giving to the area a distinctive look. This urban area had another development in 1989 with the building of Piazza Grande. The architectural ensemble with circular plant is characterized by white ribbon towers of Wrightian inspiration that surrounded a large square. The ancient architecture coexists with the modern one, the bridges of the aqueduct don't welcome the innovative forms of the Rossi complex, but exalt them in contrast. The buildings spire in the setting of red bricks, while the vegetation attenuates the fascinating contradictions.*

### **Keywords**

Aldo Loris Rossi, antiche rovine, architettura moderna.

*Aldo Loris Rossi, ancient ruins, modern architecture.*

### **Introduzione**

Il complesso 'Piazza Grande' progettato da Aldo Loris Rossi è un perfetto esempio di 'utopia realizzabile', messa in campo dall'architetto napoletano. Un'architettura che sorge in una zona da riqualificare, in grado di dialogare con le preesistenze storiche, di rispettare l'intorno ambientale, ed infine, di lasciare il segno nella storia dell'architettura, mediante scelte di grande estro creativo. Il riconoscimento di queste, come di molte altre qualità, gli valsero il Premio In/Arch nel 1989. Tuttavia, oggi, l'unità urbana versa in un evidente stato di incuria ed il suo audace creatore non gode della fortuna critica che meriterebbe. Alla luce di ciò, si è voluto realizzare un conciso processo di ricostruzione della figura di Aldo Loris Rossi e dell'evoluzione creativa che generò Piazza Grande, passando per la lettura della storica zona dei Ponti Rossi come 'palinsesto'. Vale a dire uno spazio concepito e caratterizzato da

costruzioni susseguitesesi nel corso degli anni. Pertanto Rossi si erge a portavoce partenopeo di quella tendenza a colmare le lacune dei centri urbani moderni, troppo spesso determinate dalla presenza di edifici degradati o dismessi. Un approccio che negli anni Ottanta del Novecento si affermava nei dibattiti e nei lavori dei più influenti architetti e critici, che accoglievano la lezione organica. L'attività di Rossi è contraddistinta dalla considerazione del territorio e delle sue sedimentazioni per realizzare la crescita sostenibile di una qualsiasi metropoli, ed in particolare di Napoli. Questo scritto nasce dall'intento di operare una riscoperta di Loris Rossi, dell'architetto e del suo operato, che possa sollecitare un nuovo sguardo verso ambienti pensati e costruiti per valorizzare e potenziare la nostra città.

### **1. Un progettista di utopie: Aldo Loris Rossi**

Nato nel 1933 a Bisaccia (AV) e proveniente da una famiglia operaia, Aldo Loris Rossi si iscrisse alla facoltà di architettura di Napoli, ma la sua vera formazione si svolse, per suo volere, ai margini del mondo accademico, a suo dire privo di vitalità espressiva. Si laureò in architettura 'per puro caso' e costruì la sua professionalità collezionando le più disparate esperienze. Decisivo fu l'incontro con l'architetto Paolo Soleri, impegnato negli anni Cinquanta nella costruzione, a Vietri sul Mare, della Ceramica Solimene, che il giovane giudicava esemplare per la spazialità aperta e dinamica. Osservò ed imparò da autodidatta e da autostoppista. Infatti, furono i numerosi viaggi a consentirgli di apprezzare dal vivo e con sguardo critico, le opere dei maestri dell'architettura moderna. Fu così che il giovane architetto si avvicinò autonomamente a quell'architettura organica promossa in Italia da Bruno Zevi e da Luigi Piccinato, fondatori nel 1945 dell'APAO – Associazione per l'Architettura Organica. Inoltre, fu allievo di Giulio De Luca, uno dei più alti esponenti dell'APAO a Napoli. Tra i riferimenti riconosciuti da Rossi figurano, oltre all'organicismo wrightiano filtrato attraverso le teorie zeviane, l'arte astratta e delle avanguardie, il costruttivismo sovietico e l'architettura espressionista. [Maglio 2017, 79] Nell'architettura, così come concepita fin dagli esordi da Rossi, si materializzarono, quindi, le invarianti organiche zeviane, in connessione ad ispirazioni futuriste, costruttiviste ed espressioniste. [Locci 1997, 5-7] Rossi riconobbe al movimento organico italiano, l'elaborazione di una strategia in grado di arginare l'incalzante esplosione demografica post-bellica, che avrebbe condotto progressivamente al disastro ambientale. Dunque, ereditò da Zevi la profonda relazione tra architettura e urbanistica, sposando le idee: di Urbanistica, di città- territorio e di eco-city. [Rossi 2018, 93-101] L'architetto napoletano ritenne che la crisi dell'urbanistica tardo-razionalista, indifferente alla storia quanto alla natura, dal dopoguerra in poi, aveva trattato le zone agricole come mere superfici da occupare e i centri storici come resti di culture da superare con l'introduzione di edifici nuovi e funzionali [Rossi 2006].

In netto contrasto con le teorie tardo-razionaliste, ma in continuità con gli assunti zeviani e, al contempo, con le avanguardie artistiche moderne, propose e realizzò un modello architettonico e urbano, spesso considerato al limite dell'utopia. Una progettazione che esalta e rinvigorisce i legami tra l'edificio e la città, e tra quest'ultima e la natura. Tra sogno e realtà, disegnò con le sue architetture la città del futuro: ecologica, polifunzionale e dalle forme fantastiche. Per questo motivo è definito 'un progettista di utopie'. Tra i coraggiosi edifici progettati dall'utopico architetto, si vuole analizzare, in questa sede, il premio IN/ARCH, 'Unità urbana a servizi integrati' ai Ponti Rossi realizzata nel 1979-1989 a Napoli.





1: Vincenzo Aloja, *Veduta dei Ponti Rossi in Napoli per andare a Santa Maria dei Monti*.

## 2. I Ponti Rossi, storia di un palinsesto

La zona dei Ponti Rossi è un'area che si estende dal Parco di Capodimonte, fino al complesso Piazza Grande, tramite Via Ponti Rossi. Inoltre, comprende anche la zona più interna che abbraccia Miano e Capodichino. A dispetto delle condizioni di degrado che ad oggi caratterizzano quest'area, in epoca romana essa appariva come un luogo fertile e rigoglioso, ricco di campi destinati all'agricoltura solcati da una imponente architettura. Si tratta dell'acquedotto in tufo e laterizi rossi, risalente all'Impero di Claudio, i cui resti sono ancora integri e visibili donando il nome all'intera zona. Le arcate rievocano evidentemente la struttura di ponti, mentre l'accostamento dell'aggettivo 'rossi' si deve al colore dei materiali usati per la sua costruzione, in particolare i laterizi.

Le date incise sulle tubature plumbee permettono di datare la struttura al 41-54 d.C., ma un'impresa di tale portata dovette impegnare per molti anni i costruttori romani, ed è per questo motivo che si fa risalire l'inizio dei lavori all'Età augustea. L'acquedotto si estendeva a partire dalle sorgenti dell'Acquara, in provincia di Avellino, fino ad arrivare a rifornire d'acqua del fiume Serino le città di: Napoli, Nola, Pompei, Ercolano, Pomigliano, Atella, Posillipo, Bagnoli, Baia e Pozzuoli. Il suo percorso in discesa trovava poi fine a Miseno, nella Piscina Mirabilis. Secoli dopo la sua fondazione, nel 536 d. C. durante la guerra greco-gotica, il generale bizantino Belisario assediò Napoli. La città partenopea era difesa dai Goti e vantava mura invalicabili, per cui Belisario ritenne necessario distruggere la condotta per costringere i cittadini a soffrire

la sete e dunque spingerli alla resa. A seguito di aspri combattimenti la città fu conquistata, e l'acquedotto rimase in disuso a lungo. L'opera tornò ad essere oggetto di interesse e di operazioni di restauro nel Sedicesimo Secolo, per volere del viceré spagnolo Don Pedro di Toledo, che affidò la ricostruzione all'architetto Antonio Lettieri. Un ulteriore restauro dell'acquedotto dei Ponti Rossi fu riproposto da Carlo III di Borbone, in occasione dell'inizio della costruzione della Reggia di Caserta a metà Settecento. Quando Aldo Loris Rossi diede inizio alla progettazione del complesso 'Piazza Grande', l'area dei Ponti Rossi aveva di fatto perso il suo carattere di fertile cintura che abbracciava la città, a causa dell'espansione edilizia che imperversò a partire dagli anni Cinquanta del Novecento. Durante la fase della progettazione dell'avveniristico complesso residenziale, l'architetto si avvicinò all'antico acquedotto e allo spazio nel quale si erge, considerandolo come un 'palinsesto'. Pose grande attenzione al territorio nel quale l'unità abitativa si sarebbe incastonata, studiando le stratificazioni formatesi su di esso nel trascorrere dei secoli, in primo luogo le rovine dei Ponti Rossi. Il termine palinsesto è utilizzato dallo svizzero André Corboz in riferimento alle pergamene medievali, più volte riscritte, ma sulle quali rimanevano tracce persistenti del passato. Secondo tale prospettiva, il territorio che accoglierà un futuro edificio, è il risultato di azioni e costruzioni del passato, che vanno ricercate e rivalutate. L'immagine del 'territorio palinsesto' responsabilizza l'architetto, il cui operare si legittima nel continuo interrogarsi in merito all'impatto che il suo progetto avrà con il contesto paesaggistico. Le relazioni che urge far instaurare tra edificio e paesaggio, non sono esclusivamente di tipo morfologico bensì culturali. Difatti, Corboz ritiene che la principale dimensione del paesaggio sia quella culturale, per cui un palinsesto è definito anche dall'immaginario collettivo delle comunità che vi abitano e dalla sua storia, che gli conferisce una sua dimensione semantica aderente alla realtà. [Corboz 1985] Allo stesso tempo, fare architettura, rispettando ed interpretando le stratificazioni che costruiscono i paesaggi, non deve però tramutarsi nel proseguire una traccia per inezia. In quanto, il solo iscrivere il progetto in uno degli strati preesistenti renderebbe il lavoro una pedissequa continuazione del passato senza cogliere l'opportunità di poter raccontare il presente. Si tratta di ciò che Aldo Loris Rossi seppe fare studiando, rispettando e valorizzando le tracce del passato monumentale dei Ponti Rossi, inserendovi un'innovativa ed autosufficiente megastruttura: il complesso 'Piazza Grande'.

### **3. L'unità urbana a servizi integrati 'Piazza Grande'**

Il palinsesto dell'area Ponti Rossi presentava diversi strati, definiti 'layer'. La stratificazione della città costituisce, difatti, dei layer che indipendenti l'uno dall'altro o connessi fra loro, compongono il territorio sul quale si ergerà il progetto. Corboz descrive l'insieme dei 'layer' come una maglia strutturale da analizzare criticamente e da reinterpretare. In particolare il 'layer' del suolo e quello del nuovo costruito devono viaggiare di pari passo [Corboz 1985]. Rossi rispettò pienamente tale assunto, basti pensare che l'unità urbana 'Piazza Grande' si configura come un parco pensile dall'impianto planimetrico circolare, con un quadrante convesso che contorna il fianco di una collina. L'analisi di Rossi dovette considerare in primo luogo il 'layer' che vedeva come protagonista l'opera di ingegneria idraulica di epoca romana, consumata dal tempo e dalla vegetazione, ossia le volte di laterizio dell'acquedotto. Per poi esaminare il 'layer' moderno, contraddistinto dalla speculazione edilizia selvaggia del dopoguerra, che Aldo Loris Rossi stesso, definiva 'spazzatura da rottamare'. Di conseguenza la fase progettuale vide la lettura dei diversi 'layer' alla ricerca di un equilibrio. Un'armonia tra le tracce storiche evidenziate dalle stratificazioni del passato, l'esigenza impellente di riqualificare la sua Napoli e l'anelito all'innovazione che contraddistinse la sua poetica.





2: B. Stopendael, *Veduta di Napoli a volo d'uccello* (1653).

Lo studio preliminare dei diversi 'layer' dovette far emergere che lo sviluppo urbano della zona risale ad inizio Novecento, in quanto, la documentazione iconografica risalente ai secoli precedenti mostra che la zona era intatta nell'aspetto naturale. Nella *Prospettiva della nobilissima città di Napoli metropoli del medesimo Regno* di G. Battista Cavazza, della seconda metà del Seicento, l'area in oggetto non è nemmeno chiaramente identificabile. Nell'incisione di B. Stopendael, del 1653, la zona è rappresentata come 'orizzonte', come limite estremo dell'immagine della città.

Lo stesso modello si ritrova in iconografie successive: in esse il tracciato si perde all'orizzonte e una struttura trasversale ad archi rappresenta il rudere dell'acquedotto Claudio, mentre l'area circostante appare immersa nel verde. Nella mappa topografica del Duca di Noje, del 1775, l'area è rappresentata come agricola, contrassegnata con la tipica simbologia e tratteggio con piccoli alberi sparsi. Vi emergono esclusivamente piccoli edifici rurali. Il panorama si mantiene pressoché immutato nelle cartografie ottocentesche. Si registra un cambiamento dal 1860, quando a seguito dell'unificazione si pensò al riassetto del corpo della città. I vari progetti di ampliamento e riassetto urbanistico cominciano a menzionare la zona interessata. Si cita, in questa sede, la pubblicazione de *Studi sull'acquedotto Claudio e progetto per fornire d'acqua potabile la città di Napoli* redatto



VINCENZO ESPOSITO



3: Pianta degli interventi di sventramento e ampliamento della città di Napoli (ed. Richter, 1888). Si tratta del primo progetto nel quale la zona dei Ponti Rossi appare investita di interesse urbanistico.

dall'ingegnere e architetto Felice Abate. Il progetto prevedeva il ripristino funzionale dell'acquedotto. Degno di nota è, inoltre, il progetto che rientra nei 'progetti definitivi legalmente approvati pubblicati dal Richter & Co', nel quale la zona dei Ponti Rossi appare per la prima volta investita di interesse urbanistico, si veda la planimetria ad esso relativa. Nonostante i vari progetti promossi, si precisa che ai primi del Novecento l'area non risulta ancora interessata da rilevanti edificazioni. Solo pochi anni più tardi la situazione appare irrimediabilmente diversa, compromettendo il recupero del reperto archeologico. In particolare per la presenza dello iutificio, un prodotto del pragmatismo industriale, un insieme privo di qualsiasi carattere di organicità. Al tempo stesso Rossi dovette riconoscere alla fabbrica un elemento significativo dal punto di vista della 'archeologia industriale', si tratta dell'altissima canna fumaria in mattoni, entrata ormai nell'immagine urbana. Il progetto del Piazza Grande, prese così avvio tenendo in considerazione tutte gli elementi emersi dall'analisi delle stratificazioni della zona interessata.

Nella realizzazione del progetto, che ebbe inizio nel 1979 per concludersi nel 1989, Rossi fu affiancato dagli architetti napoletani Donatella Mazzoleni, Annalisa Pignatola e Luigi Riviello. L'insieme architettonico dall'impianto circolare si ispira agli edifici settecenteschi





3: Aprile 2020, acquedotto ed edificio che coesistono.

ideati dagli architetti inglesi John Wood il Vecchio e suo figlio John Wood il giovane come il Circus di Bath, un complesso residenziale circolare con al centro una strada anch'essa circolare ed un ampio spazio verde. Altri riferimenti si rintracciano nella Hufeisensiedlung di Berlino, il progetto dell'architetto Bruno Taut che aveva l'obiettivo di far fronte alle esigenze delle masse nel rispetto dell'ambiente. Si tratta di un insediamento che nacque in risposta alla speculazione edilizia dovuta all'incremento demografico che la città tedesca conobbe dal 1850 al 1920, un tema, come si è visto particolarmente caro a Rossi.

Il fulcro della struttura napoletana è un ampio spazio verde del diametro di cento metri che accoglie, oltre ai giardini, degli impianti sportivi ed una tribuna generata dall'andamento digradante della costruzione. Un ulteriore edificio basso circolare riempie la grande piazza centrale, di qui il nome 'Piazza Grande', ad identificare l'intero complesso. Candide torri nastriformi di ispirazione wrightiana, cingono la piazza. Disposte secondo una configurazione stellare, alte trentasei metri ospitano residenze, e sono affiancate da dodici torri di condotti che racchiudono infrastrutture verticali. Il complesso è attraversato da una fitta rete di strade e rampe che si svolgono su piani distinti in base alla loro funzione. Percorsi carrabili e pedonali si sviluppano così a distanza, per garantire maggiore sicurezza agli abitanti. Si afferma compiutamente il principio organico di un'architettura che si sviluppa attorno alle



persone e alle loro esigenze. Non a caso, il complesso ospita oltre agli alloggi, uffici, servizi commerciali, scuole, palestre, locali pubblici, una piscina, campi da gioco e parcheggi.

Numerose unità tutte volte a rendere 'Piazza Grande' un centro polifunzionale. [De Fusco 2017, 230] Come ha opportunamente segnalato Andrea Maglio, sotto il profilo tipologico, l'ascendenza wrightiana si legge soprattutto in riferimenti che sembrano guardare alla prima attività del maestro americano. Ne sono esempio le case d'affitto realizzate nel popolare quartiere Near West Side di Chicago denominate Francisco Terrace. Non è infatti trascurabile l'impronta comunitaria data dalla grande corte interna che Rossi riproduce nella sua 'Piazza'. Eppure Maglio invita ad un più attento confronto tra le opere wrightiane ed il complesso di Rossi, sottolineando che lo spunto formale sembra legarsi maggiormente alle opere di Wright più mature, soprattutto ai progetti irrealizzati degli anni 40 e 50. [Maglio 2017, 80] A ben guardare progetti come il Circolo di vacanze Huntington Hartford o la casa Morris mostrano quel creativo connubio tra struttura e funzionalità che Rossi ricrea ai Ponti Rossi. Il progetto del Circolo di vacanze Huntington Hartford ad Hollywood, risalente al 1947, doveva sorgere come una fantastica struttura erta sulla sommità di una collina. Elementi espansi verso l'alto e masse sferiche avrebbero caratterizzato gli edifici, ed il complesso avrebbe compreso innumerevoli attrezzature per il tempo libero: campi da tennis, giardini, piscina. Un'opera per la quale Zevi definisce Wright come un genio mezzo secolo più avanti dell'architettura contemporanea, grazie a tali gesti creativi, in cui l'ardimento strutturale e tecnologico fonde con quello funzionale e poetico. [Zevi 2018, 210] Ancora le parole di Zevi in merito alla Casa V. C. Morris, datata 1946, consentono la comprensione della poetica wrightiana cui Rossi guardò nella realizzazione del suo insediamento. Bruno Zevi descrive così il progetto: «un altro incredibile gesto per affermare che l'architettura appartiene al paesaggio, nasce dal suo contesto lo interpreta e lo vitalizza. Ne discende una visione fiabesca che si potrebbe definire sognante ed utopica se Wright non avesse mostrato tante volte che può divenire realtà.» [Zevi 2018, 214]

L'estetica gioca un ruolo fondamentale nell'architettura di Rossi, come egli stesso affermò: «oggi il 'diritto alla qualità estetica' è un'esigenza inderogabile almeno pari agli altri diritti dell'uomo [...] i nuovi interventi di ristrutturazione delle aree urbane si configureranno come 'frammenti metropolitani', essi saranno organicamente inseriti nella città e nel territorio, in equilibrio con l'ambiente». La genialità creativa, che mira al raggiungimento della qualità estetica, si legge nella scelta dei colori e nell'assenza di schemi ripetitivi. Nell'affannosa ricerca della variazione nelle forme, che ora si avvicinano al territorio circostante, ora se ne distanziano, in una tensione reciproca continua. Nonostante il progetto in pianta mostri l'utilizzo di schemi geometrici semplici, gli elementi strutturali, come quelli decorativi, concorrono a generare un'esplosione di forze interne che si espandono nello spazio esterno. Si tratta di scelte ispirate al manifesto futurista del 1913 di Boccioni, mescolate con tendenze al megastrutturalismo e al verticalismo, proprie degli anni Settanta del Novecento. L'interno di quello che si configura come un parco dalla forma a cratere, mostra un forte dinamismo che attrae e stimola il visitatore/abitante con la sua vitalità e al contempo lo ospita, inglobandolo nel suo vortice di alternanza tra convessità e concavità. Ad uno sguardo esterno, invece, l'architettura antica convive con quella moderna, i ponti dell'acquedotto non accolgono le forme innovative del complesso di Rossi, ma le esaltano nel contrasto. I monumentali edifici svettano nello sfondo dei laterizi rossi, mentre la vegetazione attenua le affascinanti contraddizioni. I ponti dell'acquedotto sembrano creare un recinto in cui iscrivere i futuristici edifici. Infine i vuoti delle antiche arcate si riprendono nell'alternanza di pieni e

vuoti dati dai balconi delle moderne torri cilindriche, che acquisiscono così grande leggerezza. Una libertà spaziale che pervade l'antico e il moderno in un'unione indissolubile.

## Conclusioni

Si è osservato come Aldo Loris Rossi avesse operato una preliminare lettura dei 'layer' che costituivano la zona dei Ponti Rossi. Allo stato attuale sarebbe opportuno procedere con una nuova indagine del territorio e riconoscere la presenza di una recente stratificazione. Il trascorrere di ben trent'anni ha fatto sì che nuovi danni mettano a rischio la tenuta dell'antica struttura romana. Mentre il complesso Piazza Grande ha perso gran parte delle sue funzionalità e della sua bellezza. Il degrado in cui giace l'acquedotto sembra essere lo specchio del degrado di un complesso realizzato per interagire con esso e, per osmosi, di un intero quartiere. Si ricorda che un piano di riqualificazione prevede il futuro restauro dell'acquedotto romano riconoscendone l'indiscussa rilevanza storica. Eppure, a conclusione di questo breve excursus relativo alla realizzazione del 'Piazza Grande', si vuole evidenziare quanto tale complesso sia anch'esso una testimonianza della storia dell'architettura italiana e che meriti, per questo, nuovo lustro. Le nuove leve dell'architettura potrebbero accogliere l'eredità del pensiero di Aldo Loris Rossi tutt'oggi attualissimo, rendendo ancora una volta realizzabile una sua utopia.

## Bibliografia

- CORBOZ, A. (1985). *Il territorio come palinsesto*, in «Casabella», n. 516.  
 PAGANELLI, C. (1991). *Forme fluide nella discontinuità della città*, in «Casa Oggi», n. 205.  
 CAMPANELLI P. (1993). *Il giardino Napoletano. Settecento e Ottocento*, Napoli, Electa Napoli.  
 ROSSI, A. (2006). *Il Regno del possibile o l'Utopia realizzabile*, in «la Repubblica», 25 luglio.  
 MANGONE F., BELLI G. (2012). *Capodimonte, Materdei, Vomero. Idee e progetti urbanistici per la Napoli collinare 1860-1936*, Napoli, Grimaldi & C. Editori.  
 BERTOLI, B. (2013). *Giulio de Luca 1912-2004: opere e progetti*, Napoli, Clean Edizioni.  
 DE FUSCO, R. (2017). *Architettura a Napoli del XX secolo*, Napoli, Clean Edizioni.  
 LOCCI, M. (1997). *Aldo Loris Rossi, La concretezza dell'utopia*, Torino, Universale di Architettura.  
 MAGLIO, A. (2017). *L'influenza di Wright sulla cultura architettonica napoletana del secondo dopoguerra*, in *Historia Rerum: scritti in onore di Benedetto Gravagnuolo*, a cura di G. Menna, Napoli, Clean Edizioni.  
 Zevi e l'itinerario "Verso l'architettura organica": l'urbatettura, la città – territorio, eco-city (2018). in *Bruno Zevi e la sua eresia necessaria*, atti del convegno (Palermo – Catania, 2018), a cura di A. Lima, Dario Flaccovio Editore, pp. 93-101.  
 ZEVI, B. (2018). *Frank Lloyd Wright*, Napoli, Castelvechi.  
 CASTAGNARO, A. (2019). *Aldo Loris Rossi, L'architettura come protesi della natura*, in «Arkeda», n. 8.

## Sitografia

- <https://www.21secolo.news/lacquesotto-del-serino-e-i-ponti-rossi/> (aprile 2020)  
[https://web.archive.org/web/20131029205806/http://www.silvanagiusto.it/ponti\\_rossi.htm](https://web.archive.org/web/20131029205806/http://www.silvanagiusto.it/ponti_rossi.htm) (aprile 2020)  
<https://ilgiornaledellarchitettura.com/web/2018/11/13/aldo-loris-rossi-1933-2018/> (aprile 2020)  
<https://amicidellaarchitetturaorganica.blogspot.com/> (aprile 2020)  
<http://www.radioradicale.it/scheda/562424/giornata-di-studi-in-ricordo-di-aldo-loris-rossi> (aprile 2020)  
<http://www.valentinasolano.it/aldo-loris-rossi-utopia-e-realta/> (aprile 2020)  
<https://divisare.com/projects/338925-aldo-loris-rossi-lorenzo-zandri-za-piazza-grande> (aprile 2020)



## *L'impiego dei materiali autarchici a Napoli: le facciate del Moderno nel Rione Carità* *The use of autarchic materials in Naples: the Modern façades in Rione Carità*

**SARA IACCARINO**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*Questo contributo indaga il rapporto tra i nuovi edifici progettati durante il regime fascista e il preesistente tessuto urbano del Rione Carità di Napoli. L'indagine viene condotta attraverso il confronto tra il linguaggio delle facciate dell'impianto moderno, sedi di sperimentazione dei materiali autarchici, e quello dell'antico quartiere San Giuseppe.*

*This contribution investigates the relationship between the new buildings designed during the fascist regime and the pre-existing urban fabric of the Rione Carità district of Naples. The study is conducted through the comparison between the language of the façades of the modern plan, where autarchic materials were first employed, and that of the ancient San Giuseppe district.*

### **Keywords**

Napoli, Moderno, facciate.

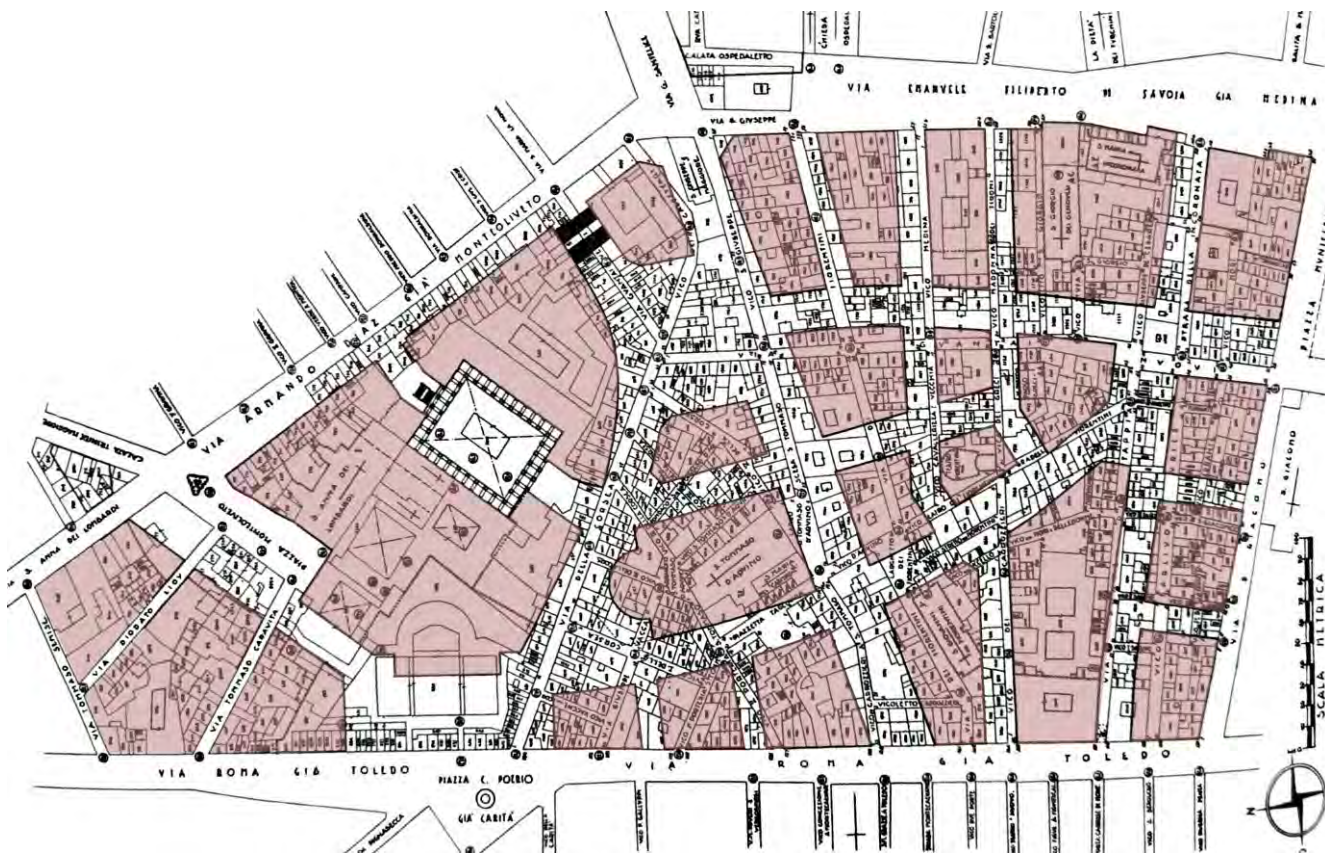
*Naples, modern, façades.*

### **Introduzione**

Le trasformazioni urbane che avranno luogo nel Rione Carità di Napoli a partire dai primi anni trenta del XX secolo vanno ad inserirsi in un più ampio quadro di interventi a scala urbanistica che interesseranno significative aree urbane in tutta la nazione. Tali significativi stravolgimenti dei tessuti urbani seguivano linee programmatiche ben precise, che in parte costituivano l'eredità diretta degli interventi di risanamento urbano ottocenteschi (come quelli già effettuati a Napoli e a Roma), dall'altro erano il risultato di intenti politici e propagandistici del nuovo regime. Il legame tra politica e trasformazione della città era infatti reso tangibile da ampi progetti che vedevano la demolizione di significative porzioni di tessuto urbano a favore di nuovi sistemi architettonici che divenivano, nella loro austera monumentalità, portavoce della ricercata *auctoritas* del regime. Tale compito veniva conseguito in parte attraverso il ricorso al carattere monumentale degli edifici, nei quali spesso si proponevano linee austere e proporzioni dell'ordine gigante; d'altra parte attraverso il ricorso a materiali ricchi e pregiati, come il marmo, che, nel caso di Rione Carità, si poneva fortemente in contrasto con le facciate dell'edilizia cinquecentesca preesistente, i cui materiali più ricorrenti erano intonaco e piperno.

Quella dei nuovi insediamenti urbani degli anni Trenta, dunque, è una storia di interventi architettonici che operano per contrapposizione alle preesistenze, che si impongono e che impongono le loro regole dissonanti. La storia del Rione Carità e in particolare del Palazzo delle Regie Poste e Telegrafi, costituisce un tassello emblematico per conoscere tale racconto, laddove al fitto tessuto urbano del centro antico di Napoli si sono sovrapposti schemi e ordini che nulla dividevano con le caratteristiche formali e tipologiche della città partenopea.

SARA IACCARINO



1: Pianta catastale storica della città di Napoli. Con, in rosso, le trasformazioni apportate dalla costruzione del nuovo Rione Carità (Carughi 2006).

## 1. Frammenti di città in divenire. Il nuovo Rione Carità

L'antico quartiere di San Giuseppe, sviluppatosi a partire dal XVI secolo, era originariamente costituito da una fitta rete di vicoli, chiese e mercati a ridosso del centro storico. Oggi, dell'antico quartiere resta solo qualche traccia nella toponomastica di alcune delle strade sopravvissute alla grande opera di risanamento e sviluppo edilizio avviata nei primi anni Trenta con la costruzione di nuovi edifici pubblici e palazzi monumentali.

Questo incisivo programma coincise con l'avvento del fascismo al potere: Benito Mussolini, ottenute le dimissioni di Michele Castelli Guaccero, impose Antonio Baratonò come nuovo alto commissario della città con il compito di assistere alla realizzazione di immobili giganteschi frutto di scelte operative studiate a tavolino durante la precedente gestione, e cioè la fortificazione, in zona, dei palazzi del Potere fascista. I residenti del vecchio rione Corsea furono così espropriati dei loro beni immobili, cui seguì l'alienazione delle aree fabbricabili.

Non vi fu, di fatto, alcuna attenzione alla tutela dell'architettura e del patrimonio costruito preesistente, nonostante tale intervento fosse cronologicamente prossimo alla redazione di documenti come la Carta di Atene del 1931, nella quale veniva espressamente affermata la necessità di tutela verso l'ambiente storico-artistico, accanto a quella più mirata al monumento. Al punto VII, viene infatti sancito: «La Conferenza raccomanda di rispettare, nelle costruzioni degli edifici, il carattere e la fisionomia della città,



specialmente in prossimità dei monumenti antichi, per i quali l'ambiente deve essere oggetto di cure particolari. Uguale rispetto deve aversi per talune prospettive particolarmente pittoresche». Altro documento coevo all'intervento effettuato nel Rione Carità è la Carta Italiana del Restauro (1932), redatta dal Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti, col fine di «portare il suo studio sulle norme che debbono reggere il restauro dei monumenti il quale in Italia si eleva al grado di una grande questione nazionale». Anche tra i punti della Carta del Restauro viene espressamente sottolineata l'importanza della tutela dei contesti urbani, sancendo che «insieme col rispetto per il monumento e per le sue varie fasi proceda quello delle sue condizioni ambientali, le quali non debbano essere alterate da inopportuni isolamenti, da costruzioni di nuove fabbriche invadenti per massa, per colore, per stile». L'intervento attuato nel rione Corsea, futuro Rione Carità, denota che tali principi di rispetto dell'ambiente storico non erano stati ancora completamente assimilati, dando così luogo ad un intervento che si dimostrò essere, più che promotore di una nuova sensibilità, «erede diretto della vecchia cultura degli sventramenti» [Carughi 2006, 111].

Tornando alla natura dell'intervento, in tale periodo i lavori di demolizione del tessuto urbano presero avvio con un ritmo e una velocità incredibili, dando dunque luogo ad una perdita significativa di tracce delle edificazioni cinquecentesche: nel 1932 viene demolito il complesso di San Tommaso d'Aquino con il chiostro ad esso annesso e l'ex-monastero, insediamento che caratterizzava la toponomastica di buona parte della zona settentrionale del rione. Nel 1934 si procede alla demolizione della cinquecentesca chiesa di San Giuseppe Maggiore, allora sita nella parte terminale dell'omonimo vico San Giuseppe, prosecuzione di via Medina verso Monteoliveto, la cui demolizione ha costituito il punto di avvio per la realizzazione dell'odierna via Armando Diaz, definitivamente aperta nel 1935. Viene così eseguita la prosecuzione di via Guglielmo Sanfelice, la quale inizialmente doveva terminare, molto scenograficamente, dinanzi alla chiesa di Santa Maria delle Grazie a Toledo, ma nell'esecuzione il tracciato differì lievemente dal progetto originario e fu terminato di poco sulla sinistra della chiesa. Si inaugurò anche piazza Matteotti, inizialmente denominata 'Piazza della nuova posta' (per il chiaro ruolo predominante che il Palazzo delle Poste doveva ricoprire), poi 'piazza Duca d'Aosta' e, caduto il regime, nel luglio 1944 dedicata (e qui torna in gioco il tema della contrapposizione) alla figura dichiaratamente antifascista di Giacomo Matteotti.

Il nuovo asse stradale scorreva nell'area dei due edifici religiosi abbattuti e verrà completato dai palazzi dell'Intendenza di Finanza nel 1937 e da quello dell'Istituto fascista della Previdenza Sociale, in seguito della Banca Nazionale del Lavoro, nel 1938. Nell'area detta 'dei Guantai Vecchi' (a ridosso del monastero di Monteoliveto) sorsero il palazzo Troise e il palazzo delle Poste di Gino Franzì e Giuseppe Vaccaro, completato nel 1936.

L'edificazione di questo lotto fu sicuramente una delle più controverse. Da un lato c'era la delicata questione dell'abbattimento e della 'riproposizione' di parte del Chiostro di Sant'Anna dei Lombardi, dall'altra l'edificazione di Palazzo Troise, il cui scopo era quello di addolcire l'incrocio tra via Medina e via Monteoliveto. Lo stesso Mussolini, nel 1939, definì tale edificio 'un paracarro', data la sua conformazione e posizione, e lo criticò aspramente perché non dava degna visione del palazzo delle Poste, tantoché il podestà Giovanni Orgera s'industriò affinché si avviassero le pratiche per una demolizione dell'edificio. Il palazzo tuttavia non fu demolito per questioni economiche; la sua imponente volumetria fu voluta affinché si mascherasse il gran dislivello presente tra la superficie della futura Piazza Matteotti e la sottostante via Monteoliveto.

SARA IACCARINO



2: Scene tratte dal Giornale LUCE B0614 dal titolo: 'Ricostruzione del quartiere Carità', gennaio 1935. Nella prima è visibile la liberazione dell'isolato su cui sarà edificato il Palazzo delle Poste e Telegrafi, nella seconda la demolizione di alcune volte dell'antico Chiostro di Sant'Anna dei Lombardi.

Tale condizione orografica costituì una criticità progettuale per lo stesso progetto del Palazzo delle Poste. Lo stesso Giuseppe Vaccaro, nella descrizione del progetto, evidenzia: «ma il male è che il piano della piazza doveva avere una fortissima inclinazione, normale all'asse, cosicché fra un estremo e l'altro dell'edificio postale veniva ad aversi un dislivello di circa sette metri! Evidentemente si trattava di un piano regolatore a sole due dimensioni: la terza era trascurata».

Nella zona della Corsea, presso il largo della Carità, furono completati nel 1937, su progetto di Marcello Canino, il palazzo dell'Ente Autonomo Volturno e nel 1938 il palazzo dell'INA, sebbene dovesse sorgere al suo posto quello della Provincia sempre su progetto di Canino e che invece fu costruito sulla nuova piazza Matteotti su progetto dello stesso architetto, affiancato da Ferdinando Chiaromonte, e completato nel 1936. Chiaromonte progetta per l'INA un secondo edificio in via Cesare Battisti (l'antica via della Corsea), attiguo alla sede principale di piazza Carità, realizzato tra il 1938 e il 1939. Nella zona di San Tommaso sorsero inoltre il palazzo dell'Intendenza di Finanza, completato nel 1937 sempre su progetto di Canino e il palazzo dell'Istituto Nazionale Fascista della Previdenza Sociale (in seguito sede della BNL), opera di Armando Brasini, completato nel 1938. I palazzi sul lato destro di via Diaz vengono completati per ultimi (probabilmente una divisione diacronica dei lotti da costruire): il palazzo Fernandez, meglio conosciuto come palazzo della Standa, il palazzo dell'Hotel Oriente (entrambi di Chiaromonte), la Casa del Mutilato di Camillo Guerra e la Questura sono completati entro il 1940.

Anche nella zona dei Guantai Nuovi, più a sud rispetto all'area interessata dai suddetti interventi, si porta avanti la demolizione del palazzo Sirignano, in origine proprietà della famiglia Moles, il quale fu ampliato e restaurato dai nuovi possessori nel corso del XIX secolo. Il progetto di completamento delle opere di risanamento viene varato. Nel 1937 venne però varato un progetto di completamento delle opere di risanamento che stabilì che sul luogo del palazzo Sirignano si edificasse un imponente palazzo di circa 90 metri di lunghezza, progettato dal direttore della Società per il Risanamento, l'ingegnere Guido Milone, che accogliesse la Banca d'Italia. Completata la demolizione dell'antico fabbricato entro il



3: Frame tratto dal Giornale LUCE B0614 dal titolo: 'Ricostruzione del quartiere Carità', gennaio 1935. Realizzazione del portale sull'attuale Piazza Matteotti del Palazzo delle Poste e Telegrafi.



4: Il Prospetto del Palazzo delle Poste e Telegrafi su via Monteoliveto. Dettaglio dell'orologio e del basamento in diorite, i cui giunti di malta contribuiscono a crearne un'immagine astratta e metafisica. Fonte: «L'Architettura», n° XIV, Milano, agosto 1936.

1939, la guerra impedisce l'inizio della costruzione del nuovo, che sarà poi ripresa successivamente dando luogo ad una divisione dell'imponente corpo di fabbrica, che attualmente è leggibile nei due 'edifici gemelli' che prospettano sul fronte nord dell'attuale Piazza Municipio.

## 2. Le soluzioni materiche delle nuove facciate del Rione Carità.

L'architettura italiana tra le due guerre è sede della sperimentazione di nuovi materiali nati dalla crescita industriale fortemente promossa dal regime fascista: di fatto, l'avvio della produzione autarchica coincide con il discorso di Mussolini tenutosi alla seconda Assemblea nazionale delle corporazioni, il cui postulato era essenzialmente quello di raggiungere nel minor tempo possibile la massima autonomia economica e politica incentivando la produzione delle industrie chiave e perseguendo la lotta agli sprechi. Le ricadute di tali linee programmatiche sulla cultura architettonica furono immediate e caratterizzarono le scelte editoriali delle principali riviste specialistiche, con articoli, saggi, pubblicità, pubblicazioni di progetti e di artefatti concepiti e realizzati con prodotti autarchici.

Varie, infatti, sono le riviste che si fanno portavoce di questo sforzo produttivo, che investe sia il campo del design di interni che quello della progettazione delle nuove architetture monumentali dell'italianità: dalle sperimentazioni per gli interni alla progettazione dello spazio pubblico, realizzato attraverso stazioni, uffici postali, sedi bancarie, complessi universitari. L'attenzione all'edilizia pubblica non era, dopotutto, un episodio casuale: essa costituiva un veicolo diretto della propaganda del regime e testimonianza sostanziale degli ideali di fasto e potere ad essa intrinseci.

Tale attenzione per l'edilizia pubblica si riscontra anche nel moderno innesto di Rione Carità, con i suoi nuovi edifici costruiti, ospitanti esclusivamente funzioni ad uso civile e pubblico, la cui progettazione vede ampio impiego di soluzioni materiche e formali che ben si scostano dal

linguaggio cinquecentesco degli edifici già presenti nel sito. Il fitto e 'malsano' sistema intricato dell'edificato urbano napoletano veniva così sovrascritto da ampie strade, ariosi slarghi e alti edifici con facciate monumentali scandite da soluzioni ricercate e materiali pregiati.

L'impiego di tali materiali nelle facciate della nuova architettura accentua il contrasto con il preesistente. Quasi sempre, i nuovi edifici sono rivestiti da materiali lapidei: pietra artificiale, marmo, granito, travertino, laterizi, Litoceramica, mosaico ceramico e vetroso, intonaco Terranova. Le storiche cave italiane, negli anni trenta, vedono grande attività, e se i materiali provengono per lo più da cave antiche, la lavorazione degli elementi e le tecniche di posa sono nuove e spesso sperimentali. La riduzione razionale porta all'utilizzo di spessori sempre più sottili, placcature geometriche più che simulazioni tettoniche: i rivestimenti in materiale naturale pervadono la costruzione, realizzano superfici esterne che alludono a volumi unitari, a piani continui.

Tali rivestimenti vanno spesso a velare rigidi scheletri in calcestruzzo armato, conferendo loro nuovi cromatismi, nuova leggerezza: anche lo stesso Palazzo delle Poste e Telegrafi, icona monumentale dell'architettura razionale napoletana, cela, dietro al suo elegante rivestimento in Diorite di Baveno e Marmo di Vallestrona, una struttura la cui «ossatura portante è una gabbia in cemento armato a telai multipli, poggiante su una fondazione a solaio rovescio divisa in dieci elementi da giunti di dilatazione».

Il tema del rivestimento del Palazzo delle Poste Telegrafi di Franzi e Vaccaro è emblematico della relazione fra il nuovo edificio e quello preesistente del Chiostro di Monteoliveto, profondamente trasformato a seguito alla costruzione del complesso degli anni Trenta. Lo stato di fatto vedeva «il complesso conventuale inserito in un compatto insieme edificato, delimitato da via della Corsea e da via Diaz, poi Monteoliveto, convergenti verso la breve testata prospettante su via Guantai Vecchi» [Carughi 2006, 105]. Nella redazione del progetto si sarebbe dovuta destinare grande attenzione al tema dell'innesto sul chiostro antico, necessità esplicitata anche nello stesso bando di concorso: «bisognerà che l'architetto studi anche l'incastonatura di questo gioiello antico nella sua opera moderna». Le trasformazioni che però ebbero luogo in questo sito comportarono gravi perdite di valori storici e architettonici, stravolgendo significativamente sia l'assetto viario che quello dell'edificato del chiostro. Ai fini di risolvere parzialmente la questione del forte dislivello tra l'interno del Chiostro e gli accessi sulla strada, si innalzò la quota pavimentale del Chiostro di Monteoliveto di circa quattro metri, andando così a nascondere l'antico basamento, ad oggi non più visibile, e a stravolgere completamente i rapporti dimensionali dei prospetti interni. Il nuovo piano pavimentale vide l'inserimento di un «desolato calpestio in mattoni tagliati e disposti a spina di pesce, parzialmente ricoperti da un successivo strato di cemento portato a quota più alta» [Carughi 2006, 108]. Anche l'attuale via Monteoliveto fu allargata, andando di fatto a 'limare' il fronte strada su cui affacciava, arretrato, Palazzo Gravina: tale intervento stravolse il prospetto stradale, non solo eliminando le facciate cinquecentesche degli edifici ivi collocati ma cancellando anche lo slargo presente in corrispondenza del Palazzo che ne sottolineava il valore monumentale.

Guardando il prospetto su Via Monteoliveto, caratterizzato dall'ampio basamento in diorite, scandito dalla pensilina in calcestruzzo armato e dalle aperture rettangolari (i cui moduli dimensionali ripercorrono quelli delle lastre di diorite applicate) si nota l'innesto di un elemento porticato che sembra alludere ad una preesistenza e a cui intervento di Vaccaro e Franzi sembra abbia provato a riallacciarsi: tale sistema di arcate, disposte su tre livelli, ambisce a rappresentare la porzione del chiostro che forse ha dettato e definito l'altezza del basamento in diorite, e indirizzato la scelta cromatica del marmo scelto.





5: Innesso dell'edificio col Chiostro di Sant'Anna dei Lombardi e le loggette 'antiche'. Fonte: *'L'Architettura'*, n. XIV, Milano, agosto 1936.

L'utilizzo della diorite nera per il basamento del palazzo delle Poste sembra infatti rievocare, in una reinterpretazione tutta moderna, quasi metafisica, il tema del basamento in piperno napoletano. Le stesse fughe tra le lastre, ben evidenziate con giunti di malta chiari (espressamente voluti da Vaccaro) leggibili sulle foto dell'epoca, rafforzano la scansione della moderna reinterpretazione del bugnato dei palazzi del centro storico. Il punto è che il sistema di arcate site sul lato del prospetto di via Monteoliveto non è originario: esso fa parte dell'ampio intervento di ricostruzione delle strutture del Chiostro, le cui componenti sono state riproposte e modificate sia dal punto di vista del linguaggio che dal punto di vista strutturale: i sistemi di arcate sono stati infatti ricostruiti in calcestruzzo armato e reintonacati, mentre i pilastri che reggono le volte risultano essere rivestiti con pannelli di piperno, a loro volta trattati con vernice scura per avvicinarsi alla tonalità della diorite.

Questo stratagemma dimostra, ancora una volta, come l'intervento per il Palazzo delle Poste sia stato del tutto indifferente al tessuto su cui si innestava, instaurando con esso solo un raccordo fittizio, attraverso una 'finta preesistenza', totalmente decontestualizzata e falsata nelle sue soluzioni materiche, destinata ad essere null'altro che una quinta scenica di un frammento urbano completamente stravolto.



Il tema del rivestimento e della facciata diviene peculiare non solo per l'impiego di specifici materiali, ma anche per la ricercatezza delle soluzioni progettuali adottate. Ciò, come si è visto, risulta evidente nel caso del palazzo delle Poste e Telegrafi, ma altro valido esempio più essere rappresentato dalla facciata del Palazzo degli Uffici Finanziari di Napoli, edificato tra il 1933 e il 1937 su progetto di Marcello Canino. L'edificio rientra nell'ambito di riqualificazione del Rione Carità, sorgendo sul sito dove era prima collocato il complesso di San Tommaso d'Aquino. Il tema della facciata viene qui interpretato con un portale concavo di ordine gigante su Via Diaz e con un oggetto curvilineo su via Cesare Battisti, il cui andamento non sembra avere particolare esigenza architettonica, bensì sembra un'attuazione di «puro plasticismo personale dell'autore, [...] geometria del tutto priva di una ragione fisica di assomigliare palesemente ad un'abside» [Frediani 1990]. Di altro valore estetico è l'atrio aperto su via Diaz, caratterizzato da una parete concava in travertino dalla chiara definizione geometrica e dai forti giochi chiaroscurali che, assieme alla bellissima realizzazione della tessitura dei laterizi dell'intero prospetto, contribuiscono a ricreare un pattern geometrico, puro, surreale.

Di altro carattere sono le facciate del Palazzo della Questura e della Casa del Mutilato, dove alla ricercatezza della trama delle superfici del Palazzo degli Uffici Finanziari si oppone una pura e semplice monumentalità. I rivestimenti marmorei chiari, la chiara simmetria del prospetto su Via Diaz, il ricorso all'ordine gigante rievocano un forte senso di severità e sobria monumentalità, la cui purezza viene intervallata da nitide aperture rettangolari e da cornici aggettanti, le quali creano leggeri giochi chiaroscurali assieme alla scritta in rilievo *Questura*, nella quale vengono impiegati caratteri romani di rimando all'*auctoritas* dell'impero. Il portale è l'elemento che mantiene l'unica traccia di esplicito rimando al regime, essendo qui rappresentati fasci littori e aquile incisi su una disposizione di quattro cornici.

Stessa monumentalità è espressa dalle facciate della ex Casa del Mutilato, eretta tra il 1938 e il 1940, inaugurata poco dopo lo scoppio del secondo conflitto mondiale. In tal caso la monumentalità del prospetto principale su Piazza Matteotti, di cui occupa buona parte del fronte orientale, non è espressa tramite la simmetria, bensì tramite una rigida alternanza di aperture e scansioni verticali che agiscono anche in contrasto cromatico con la superficie chiara. Il taglio verticale principale si trova in corrispondenza dell'atrio d'accesso, caratterizzato da uno scalone monumentale sormontato dalla statua della Vittoria, altro chiaro rimando all'espressione del regime. L'Ex-Casa del Mutilato denota una chiara ispirazione classicista, le cui scelte materiche riflettono volutamente le tonalità e i contrasti cromatici del Palazzo delle Poste ai fini di conseguire una dichiarata unitarietà di intervento.

## Conclusioni

La costruzione del nuovo Rione Carità diviene emblema di un *modus operandi* che rompe con la moderna sensibilità verso una conservazione contestuale e corale della preesistenza, e che incentiva a perseguire interventi di musealizzazione del *paesaggio culturale*, inteso come «opera integrata della natura e dell'uomo». La visione sistemica del bene culturale e del suo ambiente, promossa anche dal vigente Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, si basa sul fondamentale dualismo che esiste tra l'architettura e il suo contesto, la cui interpretazione e la cui valorizzazione vanno affidate a chi ogni giorno impara a conoscere e a *ri*-conoscere il patrimonio architettonico testimonianza della nostra civiltà. Quanto avvenuto al Rione Carità denuncia un modo di fare architettura che si impone e che impone: da un lato, la costruzione dei nuovi edifici ha di fatto ignorato ciò che costituiva il palinsesto del costruito, andandone a sovrascrivere il tessuto e innestando un nuovo linguaggio che non si

è mai raccordato con la preesistenza, che nulla condivide con la tipologie architettoniche presenti nell'antico quartiere; dall'altro, tale architettura ha imposto i propri schemi distributivi, le proprie regole formali, andando concretamente a plasmare un'intera area urbana affinché essa si adattasse alle proprie esigenze.

La modernità di tale intervento, dunque, è da rintracciare non tanto nella pianificazione progettuale quanto, piuttosto, nello sforzo di adattarsi pienamente alle esigenze del tempo, alle richieste di un clima politico e culturale che promuoveva la ricerca di un nuovo linguaggio, e di nuove linee guida e sperimentazioni. Ciò è stato perseguito grazie alla materia architettonica, la quale è risultata essere sede sperimentale di materiali nuovi e antichi, reinterpretati secondo una nuova e leggera monumentalità.

L'intervento di Rione Carità dimostra dunque quanto la vera modernità non consista nell'impiego di soluzioni formali e tecnologiche contemporanee, ma nell'adozione di una sensibilità storica che ci consenta di contribuire a quanto già stato fatto senza andare a cancellare quanto il passato ci ha lasciato in eredità.

### **Bibliografia**

CARUGHI, U. (2006). *La qualità dell'architettura. Il cantiere delle Regie Poste e Telegrafi di Napoli*, Milano, Skira.  
FREDIANI, G. (1990). *Marcello Canino e il Rinnovamento della Tradizione. Il Palazzo degli Uffici Finanziari a Napoli*, in «Napoli Ar. Q», n. 3, p.48.

### **Fonti archivistiche**

Napoli. Archivio delle Poste Centrali di Napoli  
Archivio Storico LUCE – Sezione Video



## *Memoria della città nel secondo dopoguerra: la ricostruzione come interpretazione dell'antico nei progetti di Vincenzo Fasolo*

*Memories of the Historical City after the Second World War: the Reconstruction as an Interpretation of the Antiquity in Projects by Vincenzo Fasolo*

**FRANCESCA LEMBO FAZIO**

Sapienza Università di Roma

### **Abstract**

*L'attenzione alla città, la logica di dialogo tra il vecchio ed il nuovo e le trasformazioni urbane sono temi cardine dell'operato di Vincenzo Fasolo. A seguito delle distruzioni della Seconda Guerra Mondiale, i due progetti non realizzati per Faenza (1945-1954) e per l'area di Ponte Vecchio a Firenze (1946-1947) mostrano una riflessione sulla complessa realtà di stratificazione urbana ed apportano un inedito contributo al dibattito sull'intervento di restauro postbellico di brani di città.*

*The focus on the city, the interrelation between old and new, the urban transformations, are all main principles of the projects by Vincenzo Fasolo. After the destructions of the Second World War, the unrealised projects on Faenza (1945-1954) and on the area of Ponte Vecchio in Florence (1946-1947) show a broad assessment of the complex situation of urban stratification, developing a completely new contribution on the post-war restoration debate.*

### **Keywords**

Restauro urbano, ambientismo, ricostruzioni postbelliche.

*Urban conservation, ambientismo, post-war reconstruction.*

### **Introduzione**

A seguito delle distruzioni della Seconda Guerra Mondiale, le teorie sviluppate durante la prima metà del Novecento da Vincenzo Fasolo sull' 'ambientismo', con l'intento di coniugare le istanze della conservazione del carattere storico dei luoghi alle esigenze della città moderna, vedono una loro applicazione nella necessità di conservare il patrimonio urbano analizzandone al contempo le forme per la progettazione della città 'nuova'.

In particolare, due progetti di ricostruzione non realizzati evidenziano la riflessione di Fasolo sul rapporto tra vecchio e nuovo nella rilettura della tradizione.

Il piano di ricostruzione della città di Faenza (1945-1954), con il caso particolare del restauro della Torre civica, mette in evidenza i diversi criteri di restauro del palinsesto urbano, che trovano diversa espressione progettuale e di interpretazione dei fondamenti teorici nelle estese risarciture del tessuto della città ed alla scala della singola architettura.

Nel secondo caso, si prende in analisi la ricostruzione postbellica dell'area prossima a Ponte Vecchio a Firenze (1946-1947). In questo progetto le scelte compositive, pur risolvendosi in propositi progettuali inediti, mantengono uno spiccato riferimento allo stile della città con declinazioni che, a seconda del caso, alludono in maniera più o meno esplicita al tessuto circostante.

## 1. Il piano di ricostruzione di Faenza

La vicenda legata al piano di ricostruzione della città di Faenza<sup>1</sup> risulta particolarmente complessa per il suo protrarsi negli anni e per l'andamento discontinuo dei lavori, conclusisi bruscamente per un dissidio tra i progettisti e l'autorità comunale. L'incarico venne affidato a Fasolo durante le ultime fasi della guerra, in collaborazione con Mario Pinchera e Domenico Sandri. Sin dal primo periodo, venne inserito nel gruppo l'artista Roberto Sella, non in qualità di progettista ma in quanto conoscente di Fasolo e residente a Faenza, per riferire in tempo reale eventuali problematiche ed assolvere ad incombenze burocratiche.

Nel piano di ricostruzione redatto, si individuano due diversi tipi di interventi: la progettazione di restauri sulle distruzioni di «monumenti di primario interesse artistico, estetico» e le ricostruzioni delle lacune del tessuto storico che, seppur di limitata entità, ponevano delle criticità dovute all'«alterazioni di rapporti e di caratteri ambientali, la cui perdita per ciò che riguarda l'espressione e la caratteristica tradizionale della città è da ritenersi grave». Riproponendosi di agire puntualmente sui monumenti danneggiati, per il tessuto urbano venne presa in considerazione la possibilità di regolamentare le nuove edificazioni nel centro storico fornendo dei principi «sia per il loro ripristino – sia per il proporzionamento e il carattere delle nuove costruzioni che dovranno ricomporre gli ambienti distrutti – sia – limitatamente – per utilizzarle ai fini di un nuovo piano regolatore». Procedendo tra le varie casistiche riscontrate in città, nel caso di aree totalmente distrutte localizzate fuori dal centro storico – come nel caso di Borgo – era prevista una «ricostruzione per nuovi allineamenti e con caratteristiche diverse»; al contrario, il nucleo interno della città antica doveva essere interessato esclusivamente da «limitati ritocchi ... dove per le quasi totali distruzioni le rettifiche proposte si presentano di facile attuazione». L'assenza di un piano regolatore della città al momento dei bombardamenti rese necessarie ulteriori considerazioni legate allo sviluppo urbano, analizzando direttrici di espansione ed adeguamento della viabilità interna. Tuttavia si ritenne di non dover apporre modifiche sostanziali alle reti cittadine, sia perché considerate adeguate rispetto al traffico locale, sia perché il «carattere della città» era «tale da suggerire il criterio della conservazione».

Gli elaborati tecnici del piano di ricostruzione procedevano poi con la sezione dedicata alle «sistemazioni di carattere architettonico per restauro, ripristino o ricostruzione di edifici o di ambienti storici o monumentali», con la particolare trattazione del problema di ricostruzione della Torre civica. La torre era andata quasi totalmente distrutta negli eventi bellici, ad eccezione della parte basamentale (Fig. 1). La struttura era in laterizi e pietra locale - «la pietra delle cave di Samoggia»; questa presentava segni indicati nelle relazioni stese da Fasolo come «patina del tempo», intendendo con ciò una forma negativa di degrado in luogo di un invecchiamento fisiologico del materiale. La necessità della ricostruzione della torre non venne mai messa in dubbio da Fasolo, in quanto ritenuto un «elemento essenziale della unità della piazza pubblica di Faenza unica nel suo tipo, tra le tante e pur belle piazze italiane». Era dunque prevista «una vera e propria 'ricostruzione' nelle sue forme antiche», basata sulla documentazione fotografica esistente, su qualche disegno di archivio e, soprattutto, sullo studio del materiale recuperato a seguito della deflagrazione; dati, questi, che avrebbero dovuto assicurare la «fedeltà della ricostruzione» (Fig. 2). Nella prima fase dei lavori, avvenuta mentre perdurava il conflitto, Fasolo aveva finanziato una campagna di rilevazione delle 'sagome' delle pietre, eseguendo dei calchi delle bugne. Si trattava quindi di «un progetto di ricostruzione in stile invece di un progetto di nuova concezione», da

---

<sup>1</sup> Roma, Archivio Storico Capitolino, *Archivio Fasolo*, cart. 105, fasc. 1 e cart. 65, fasc. 1.





1, 2: A sinistra: fotografia della Torre civica di Faenza dopo i bombardamenti. A destra: progetto di ricostruzione della Torre. Su concessione della Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali – Archivio Storico Capitolino<sup>1</sup>.

realizzarsi attraverso la costruzione di una struttura portante in cemento armato rivestita da una muratura in pietra e laterizio. Tale scelta, più volte difesa da Fasolo, era intesa come conservazione del «carattere dello spirito dell'opera» che poteva essere attuato solamente attraverso il rispetto del disegno, dello stile, fin anche dei «particolari ornamentali, parte essenziale della costruzione», per lo specifico interesse artistico della Torre e per il forte attaccamento della popolazione a questo traguardo visivo. Tuttavia, erano riconosciute problematiche legate alla «corretta interpretazione» dei resti ed alla possibilità che l'operazione potesse risultare in una «caricatura dell'antico»: l'intero progetto era «sui limiti delle possibilità concesse per casi analoghi», data la necessità di ricomporre l'architettura (a detta dei progettisti) sulla base di «sparsi, seppure sufficienti, elementi». Inoltre, pur volendo rispettare nei dettagli il disegno e lo stile dell'architettura, erano rimaste aperte delle discussioni sul tipo di pietra da impiegare: alla pietra di Samoggia, per la quale erano stati avanzati numerosi dubbi circa la resistenza fisica a causa della 'patina del tempo' osservata da Fasolo, i progettisti opponevano l'uso del Travertino di Ascoli, ammettendo di voler realizzare un restauro migliorativo attraverso l'uso di una struttura in cemento armato rivestito da lastre di pietra, propugnando una ricostruzione in stile basata sul «com'era».

## 2. L'ipotesi di ricostruzione di Ponte Vecchio: Firenze e 'il Vecchio'

La necessità di operare su vasti brani della città e sui singoli monumenti per far fronte alle distruzioni belliche portò Fasolo a confrontarsi con il tema della ricostruzione in realtà urbane diverse, ponendo al vaglio differenti soluzioni.

Nello stesso periodo in cui era impegnato nella discussione sulla ricostruzione «com'era» della Torre civica e sul 'carattere' da preservare della città di Faenza, Fasolo presentò un

progetto di ricostruzione del Lungarno di Firenze, denominato 'Il Vecchio', rispondendo ad un bando di gara pubblicato nel dicembre 1945 e protrattosi fino all'anno successivo. Pur avendo proposto un'interessante riflessione sul problema dell'integrazione di nuovi edifici nel tessuto storico, la proposta non arrivò a classificarsi [Fantozzi Micali 2002].

I 63 elaborati conservati<sup>2</sup>, tra tavole preparatorie, schizzi, lucidi e cianografie, proponevano delle ipotesi di ricostruzione delle due sponde dell'Arno connesse da Ponte Vecchio, attraverso un attento studio dell'intorno e dell'"ambiente" urbano. Per le due aree erano presentate due differenti proposte progettuali dal linguaggio contemporaneo, ma con forti richiami alla storia ed ai caratteri costruttivi fiorentini.

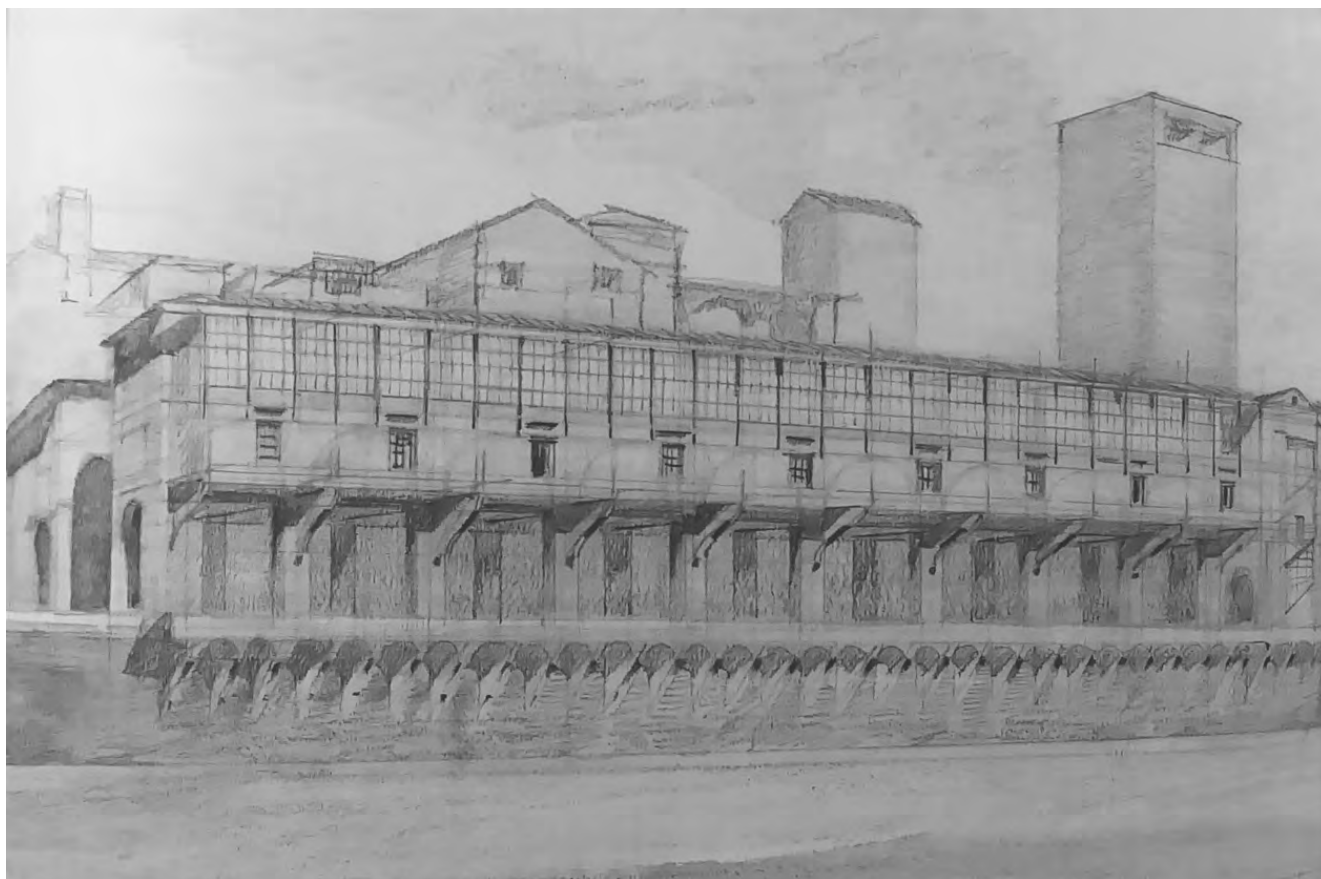
Riguardo all'area settentrionale, il progetto proponeva la ricostruzione dei fronti di via Por Santa Maria e del Lungarno Acciaiuoli, interessando anche le strade limitrofe di via di Capaccio, piazza S. Stefano e vicolo dell'Oro. L'ipotesi ridefiniva l'asse di via Por Santa Maria tramite la progettazione di due ali di edifici; perpendicolare ad essi, una struttura con loggiato andava a ricostituire il fronte sul Lungarno degli Acciaiuoli. Dalle tavole di progetto emerge una grande attenzione al rapporto volumetrico e compositivo con gli edifici delle strade circostanti. Le annotazioni esplicative degli elaborati grafici proponevano ulteriori studi per l'allineamento delle nuove strutture agli edifici circostanti, agendo in modo attento e mirato, a seconda dell'entità dei danni: si operava una distinzione tra il «restauro» degli edifici solo parzialmente danneggiati, le operazioni di «riadattamento delle architetture» - grazie alla «sistemazione delle linee e delle masse» ed al «risvolto dei motivi dei prospetti» ancora in essere - e la nuova costruzione dei prospetti perduti sulla base dei piani e delle linee esistenti. Dunque, la progettazione dei nuovi loggiati lungo l'asse di Por Santa Maria era inserita in una più vasta e capillare pianificazione di microinterventi nel tessuto circostante. La struttura su via Por Santa Maria, dalle suggestioni cinquecentesche, era immaginata con un basamento in conci bugnati a costituire un fronte solido e continuo, ritmato dalle aperture delle arcate che dovevano ospitare gli esercizi commerciali; il livello di coronamento, in netto contrasto, sembrava smaterializzarsi in un prospetto totalmente vetrato. Una soluzione simile si riscontrava per il loggiato sul Lungarno degli Acciaiuoli, nel quale il prospetto sull'Arno era arricchito da uno sporto continuo dalle ampie finestrature di ispirazione medievale (Fig. 3). In corrispondenza di punti nodali, come nel caso della piazzetta antistante la chiesa di S. Stefano, al bugnato delle arcate si sostituivano portali con decorazioni marmoree bicrome a rievocare il quattrocento fiorentino.

Sul lato meridionale di Ponte Vecchio, l'intervento si sviluppava da entrambi i lati dell'asse principale di via Guicciardini, realizzando due distinte aree di intervento. In entrambi i casi era previsto uno studio denominato il 'lungarno com'era' allo scopo di mettere a confronto la consistenza del tessuto antico con quanto ne rimaneva in seguito alle distruzioni, analizzandone i materiali, i fronti danneggiati e quelli distrutti. Anche in questo caso si ipotizzavano interventi mirati con la ricostruzione attraverso il risvolto delle linee dei fronti superstiti e, in alcuni casi, seguendo il principio del 'com'era'. I loggiati pensati per quest'area mostravano linee semplici e rigorose e l'adozione di rivestimenti in pietra.

Ad est, la costruzione del nuovo tracciato di via dei Bardi prevedeva la realizzazione di una struttura dotata di botteghe al piano terreno con accesso direttamente su strada, mentre la percorrenza pedonale del loggiato era assicurata da un corridoio sopraelevato; nell'area retrostante la loggia si immaginava il prolungamento ed il nuovo sviluppo del sottopassaggio della costa S. Giorgio.

---

<sup>2</sup> Roma, Archivio Storico Capitolino, *Archivio Fasolo*, cart. 51, fasc. 1.



3: Particolare del loggiato sul Lungarno degli Acciaiuoli. Su concessione della Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali – Roma, Archivio Storico Capitolino, Archivio Fasolo, cart. 51, fasc. 1, tavola di progetto 10.

Sul versante occidentale di via Guicciardini, il progetto del loggiato di Borgo S. Jacopo si prefissava lo scopo di «ricostruite le fronti delle case sull'Arno con i loro antichi prospetti e dislivelli di piani», mentre il corrispondente corpo di fabbrica interno doveva coordinarsi al motivo di «Loggia nel quale si prolunga la Via di Borgo S. Jacopo». Era prevista la realizzazione di un'area totalmente pedonale attraverso uno studio sulla deviazione della viabilità locale. Per quanto riguarda le strade circostanti via di Borgo, il progetto definiva una ricostruzione mediante il completamento e adattamento dei prospetti, realizzando degli allineamenti attraverso la costruzione di un corpo basso, destinato al commercio.

Dalle note progettuali presenti in tutti gli elaborati emerge la volontà di mettere in atto un attento dialogo tra la nuova costruzione dei loggiati ed il tessuto urbano antico; questa attitudine si rivela in misura ancora maggiore nei casi di accostamento delle torri cittadine sopravvissute alle devastazioni con le strutture delle abitazioni, in gran parte da ricostruire (Fig. 4). Le soluzioni sperimentate vanno dall'affiancare nuovi ed equivalenti volumi - ad esempio nella soluzione della loggia sul Lungarno degli Acciaiuoli -, al costruire attorno agli elementi antichi inglobandoli - come nel caso del progetto del loggiato su via di Borgo S. Jacopo con le torri Mannelli e Ramagliati.

## **Conclusioni**

Gli esempi dei progetti di ricostruzione di Faenza e di Firenze permettono di vagliare le possibili applicazioni nel campo del restauro di un 'metodo storico' che Fasolo matura grazie alla sua intensa attività progettuale, accademica e di ricerca.

Lo studio sistematico degli edifici del passato da lui propugnato, supportato dai pilastri della ricerca documentaria e dallo studio dei caratteri costruttivi, invita a riflettere sul rapporto tra città vecchia e nuova edilizia attraverso l'elaborazione di un «codice evolutivo per la progettazione» [Marconi 2002, 194-197] dettato dalla padronanza e dall'assimilazione degli stili (Fig. 5).

Il nesso con l'«ambiente», sia per le nuove edificazioni che per gli interventi sul tessuto storico, permea tutta l'opera di Fasolo ed è particolarmente evidente sia nella sua elaborazione teorica, sia nell'opera progettuale di cui i casi di Faenza e di Firenze sono esempio.

Diverse possibilità integrative vengono messe al vaglio per trovare di volta in volta la soluzione più adatta ad esprimere le esigenze della città. Le ipotesi dei progetti di Faenza e Firenze rivelano tre principali modalità operative, spesso in combinazione tra loro: si prevede la ricostruzione di brani di città tenendo conto degli allineamenti degli assetti viari - trovando il senso dell'ambiente urbano non nel singolo edificio, bensì «come subordinazione dell'elemento architettonico a una fisionomia generale di una strada, di una piazza, come visione unitaria nella composizione dei quartieri e delle città» [Fasolo 1933, 3] per ricomporre il tessuto antico, limitando al minimo le opere di demolizione [Fasolo 1991, 92-95]; si evidenzia una tendenza a proporre un rifacimento 'com'era' - punto di forza del progetto per la torre civica di Faenza e al contempo in disaccordo con le istanze del restauro critico che in quel contesto storico si andava delineando; si auspica la riproposizione di edifici con richiami a volumi, allineamenti e caratteri costruttivi della città antica, declinati attraverso l'uso di nuovi materiali e «forme moderne», intendendo l'atto di raccordo con la città antica come «il coordinamento di volumi, di sagome, e anche di carattere, da raggiungersi non solo mediante la progettazione planimetrica, ma anche con quella altimetrica, di masse» [Fasolo 1933, 7].

La progettazione del restauro 'caso per caso' viene qui intesa come un metodo per adattare armonicamente la nuova edilizia in modo da «custodire l'aspetto dei nuclei antichi» [Fasolo 1933, 8], per cui anche il principio del 'com'era' assume diverse accezioni: se per la torre di Faenza si sostiene un tentativo di forzata ricostruzione in stile, contrastata in parte dalla Soprintendenza, a Firenze il tema del 'com'era' viene sviluppato in forma di studio preliminare al fine di conoscere nel dettaglio la città prima di procedere alla progettazione.

L'occasione del nuovo intervento diventa quindi conseguenza dell'analisi del tessuto antico e dell'architettura, soprattutto quella 'minore', che nella irregolarità e nella variazione presuppone l'aderenza a dei comuni principi compositivi e costruttivi: «Se al concetto di ambientamento si attribuisce un senso più esteso, in quanto significhi, non già accordo per ripetizione di forme simili ma misura ed equilibrio nella composizione di masse, di volumi, di ritmi di pieni e di vuoti, costanza di moduli e di scala, intonazione di colore e di materiale, richiamo e relazione con gli elementi e gli aspetti tradizionali fondati sulla penetrazione di ciò che in essi vi è di spirituale, di espressivo, di significativo, quanto a carattere e continuità di vita ... possiamo guardare la nuova esperienza con fiducia nei risultati atti a conservare anche nell'apporto del nuovo, l'unità estetica della nostra città, la nostra impronta.» [Fasolo 1933, 15-16].



4, 5: Disegni di progetto di Vincenzo Fasolo per la ricostruzione di Firenze. A sinistra: la piazzetta all'incrocio di Via SS. Apostoli col prolungamento di via Capaccio con le torri Baldovinelli, Amidei Carducci; a destra lo sbocco sul Lungarno Acciaiuoli. A destra: schizzo di studio dei caratteri costruttivi della città di Faenza. Su concessione della Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali – Roma, Archivio Storico Capitolino, Archivio Fasolo, cart. 51, fasc. 1, tavola di progetto 22; cart. 105, fasc. 1.

### Bibliografia

- CRESTI, C. (1995). *Firenze 1945-1947 I progetti della ricostruzione*, Firenze, Alinea.
- DETTI, E. (1953). *Le distruzioni e la ricostruzione*, in «Urbanistica», XXIII, 12, pp. 67-70.
- ERCOLINO, M.G. (2000). *La Borsa Merci in Por Santa Maria: permanenze e anticipazioni di tendenze in un episodio della ricostruzione fiorentina*, in «Palladio», XIII, 25, pp. 75-90.
- ERCOLINO, M.G. (2003). *La ricostruzione post-bellica di Firenze. Il dibattito, le proposte, le realizzazioni*, in FRANCHETTI PARDO, V. (a cura di), *L'architettura nelle città italiane nel XX secolo. Dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Milano, Jaca Book, pp. 74-79.
- FANTOZZI MICALI, O. (2002). *Alla ricerca della Primavera. Firenze e provincia: dopoguerra e ricostruzione*, Firenze, Alinea.
- FASOLO, V. (1933). *Edilizia Nuova*, in Atti della Società Italiana per il progresso delle Scienze, Pavia, Fusi.
- MARCONI, P. (2002). *Il restauro e l'architetto. Teoria e pratica in due secoli di dibattito*, Venezia, Marsilio.
- RUSSO, V. (2011). *Ruderi di guerra nella dimensione urbana. Conservazione, integrazione, sostituzione in ambito italiano (1975-2010)*, in CASIELLO, S. (a cura di), *I ruderi e la guerra. Memoria, ricostruzioni, restauri*, Firenze, Nardini Editore, pp. 127-151.

### Fonti archivistiche

- Roma, Archivio Storico Capitolino, *Archivio Fasolo*, cart. 51, fasc. 1.
- Roma, Archivio Storico Capitolino, *Archivio Fasolo*, cart. 105, fasc. 1 e cart. 65, fasc. 1.





## *Il ruolo del Banco di Sicilia nella vicenda del concorso per la Palazzata di Messina* *The role of the Banco di Sicilia in the story of the competition for the Palazzata di Messina*

**EVELYN MESSINA**

Università di Palermo

### **Abstract**

*Il terremoto del 1908 costringe la città di Messina ad un'immediata ricostruzione. La complessità del tema viene affrontata tramite un concorso nazionale che richiede l'impiego dei più moderni metodi costruttivi, verso la ricerca di un equilibrio tra continuità storica e rinnovamento. Il Banco di Sicilia, il più noto istituto di credito siciliano del Novecento, partecipa con un progetto ispirato ad un linguaggio moderno, con soluzioni semplificate nelle linee ma ancora lontano dalle formulazioni di un modernismo puro.*

*The earthquake of 1908 forced the city of Messina to an immediate reconstruction. The complexity of the theme is addressed through a national competition that requires the use of the most modern construction methods, towards the search for a balance between historical continuity and renewal. Banco di Sicilia, the best-known Sicilian credit institution of the 1900s, participates with a project inspired by a modern language, with simplified solutions in the lines but still far from the formulations of pure modernism.*

### **Keywords**

Banco di Sicilia, Palazzata di Messina, concorso.

*Banco di Sicilia, Palazzata di Messina, competition.*

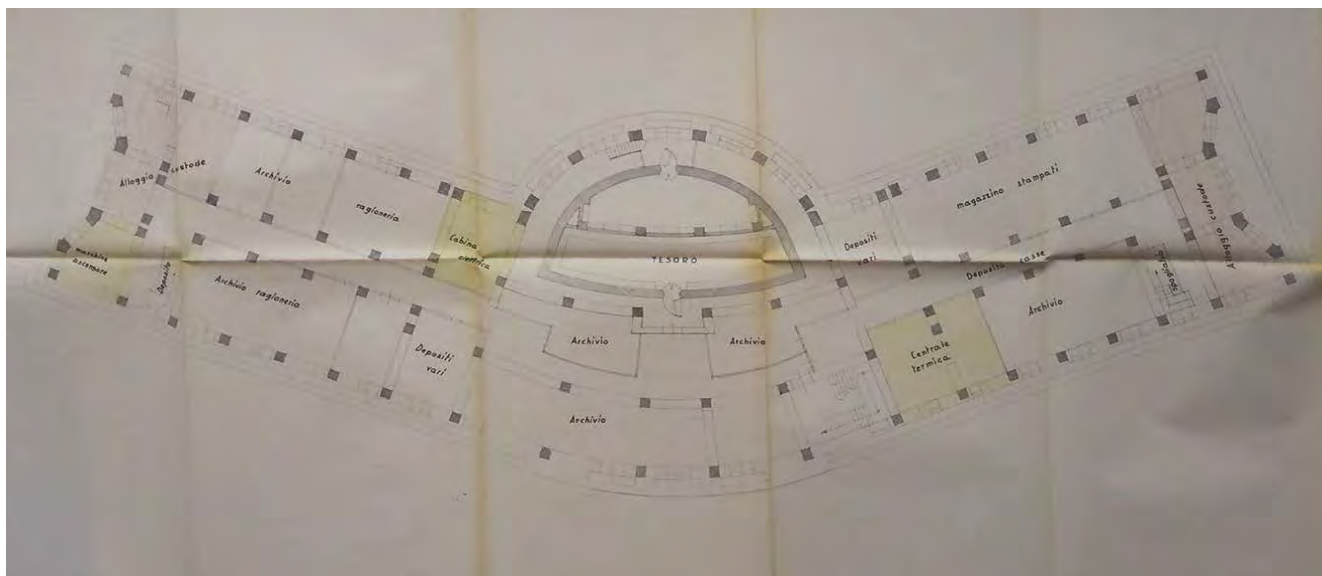
### **Introduzione**

Negli anni Trenta del '900 la pratica del concorso pubblico coinvolgerà anche gli istituti di credito che saranno chiamati a partecipare alle trasformazioni urbanistiche e a identificarsi in un linguaggio architettonico di impronta nazionale.

L'opera di rinnovamento architettonico e urbanistico portata avanti dal Banco di Sicilia trova la sua massima espressione nel ventennio fascista, grazie alla piena adesione al grandioso programma dei lavori pubblici promosso dal Governo che prevede anche la nascita di strutture bancarie. La Banca, quindi, si uniforma al clima nazionale con l'adesione ad una politica mirata all'affermazione della propria immagine attraverso un convinto sostegno dell'attività edilizia e della ricerca di nuovi linguaggi orientati sempre più verso indirizzi moderni. Il Banco di Sicilia si distinguerà per la partecipazione con un ruolo da protagonista e con una precisa strategia di celebrazione del potere economico riconosciuto ormai in tutta la Nazione.

### **1. Il progetto per la sede di Messina**

Tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento il Banco decide di insediarsi a Messina, in un edificio di esclusiva proprietà situato tra le vie Garibaldi e San Giacomo, in una delle zone più vive della città. L'incarico di predisporre il progetto di adattamento dei locali viene affidato all'ingegnere messinese Antonio De Leo, che elabora una proposta che non viene molto apprezzata, poiché non risponde a pieno alle esigenze dell'istituto di credito. La



distribuzione degli spazi interni, infatti, valorizzava maggiormente il secondo piano a discapito del primo che, essendo quello destinato ad un pubblico servizio, avrebbe richiesto maggior risalto per decoro ed eleganza.

Dopo il completamento delle operazioni di messa in sicurezza nasce l'esigenza di individuare nuovi locali per riprendere al più presto le attività della banca. Viene individuata un'area nel piano della Mosella, zona d'espansione e di sviluppo della nuova città e centro di confluenza delle principali arterie stradali e ferroviarie che creavano collegamenti con il resto della Sicilia. Per queste sue potenzialità l'area individuata ha tutte le caratteristiche per ospitare edifici pubblici e commerciali [Mastrangelo 1991, 88-89].

Nel 1911 Luigi Borzi, ingegnere capo dell'Ufficio Tecnico di Messina, redige il nuovo Piano Regolatore contenente modelli progettuali ottocenteschi che aderiscono alla ricerca di un equilibrio tra continuità storica e rinnovamento. Borzi mantiene l'impronta generale della vecchia città nella progettazione della nuova. Il tema dell'organizzazione dei fronti e della struttura geometrica e compositiva degli impaginati prospettici è quello del motivo modulare



2: Sede del Banco di Sicilia di Messina, fronte su via Garibaldi, 1936 ca. Archivio Storico Ufficio Immobili UniCredit.

e ritmico dell'ordine architettonico, tema che verrà ripreso per il concorso della Palazzata. [Palazzolo 2010, 18-19].

Nel 1914 la Giunta Municipale ritiene necessario chiudere la via Garibaldi dalla parte del mare, soprattutto per esigenze dovute al commercio e al traffico portuale, e costruire una linea di fabbricati per gli usi commerciali al posto dell'antica Palazzata. Pertanto si dà incarico all'Ufficio Tecnico di studiare una variante al Piano Regolatore per la chiusura di via Garibaldi dal lato del mare. [Barone 1982, 47-104; Cannizzaro 1909, 119-127].

Il regio decreto del 26 giugno 1910, contenente aggiunte e varianti al Piano Regolatore, stabilisce che «tali edifici vengano costruiti con tutti quei nuovi sistemi che la moderna scienza delle costruzioni fornisce, al fine di potere servire nello stesso tempo alle varie esigenze commerciali e al decoro della nuova città». [Borzi 1912, 70].

Nel 1918 Borzi, avvalendosi della collaborazione di Santo Buscema e Rutilio Ceccolini, propone all'amministrazione comunale, in aggiunta alle previsioni del piano regolatore del 1911, una soluzione per la 'Nuova Cortina del Porto'. Si tratta di un progetto di massima per la costruzione di edifici ad uso commerciale e del traffico portuale. L'idea fonda le sue ragioni sulla convinzione che la costruzione della Cortina debba essere imposta per motivi storici, di decoro cittadino e di salubrità pubblica. La proposta prevede un sistema di porticati coperti e interrotti da imponenti archi in corrispondenza delle vie di città per ridefinire uno scenario più aulico e monumentale. L'operazione viene considerata assolutamente indispensabile per togliere alla via Garibaldi la funzione di via di transito e ridarle l'immagine di quella imponente strada, quale era prima del terremoto. L'insieme delle fabbriche viene pensato come un omogeneo sistema sviluppato in altezza da un ordine architettonico con grandi effetti

EVELYN MESSINA



3: Sede del Banco di Sicilia di Messina, ingresso principale, 1936 ca., Archivio Storico Ufficio Immobili UniCredit.

chiaroscurali e di plasticità, in linea con l'idea progettuale di Piacentini per il palazzo di Giustizia. Gli edifici dovranno presentare un unico ordine, con attico di coronamento che funge da parapetto per la terrazza di copertura. L'altezza dei fabbricati dovrà oscillare dai 10 ai 11,30 metri [Borzi 1912, 70; Longo 1933, 206-207; Marconi 1931, 583-614].

Nel 1925, in seguito alla morte di Luigi Borzi, ma soprattutto a causa delle nuove dinamiche politiche e delle nuove esigenze di fruizione della zona portuale, Santo Buscema, già tecnico del Comune, redige un nuovo progetto. Si tratta di una sorta di variante del progetto di Borzi, con la differenza fondamentale dell'aumento dell'altezza media degli isolati da 10 m a 11,50 m e con una maggiore attenzione all'omogeneità dei partiti architettonici, agli elementi decorativi e al ritmo modulare degli apparati prospettici [Palazzolo 2010, 62-63].

Il progetto Buscema prevede che il nuovo palazzo del Banco di Sicilia si collochi all'interno dell'area del terzo lotto della Cortina del Porto, in un luogo non distante dalla vecchia sede, nelle cui vicinanze sono previste la maggior parte delle strutture economico-finanziarie della città [Gigante 1980, 161].

Nello stesso 1925 il Banco autorizza l'acquisto del terzo lotto della Cortina, di proprietà del Comune, e immediatamente dopo si pensa al conferimento dell'incarico tecnico. Viene scelto Vincenzo Vinci, uno dei più stimati ingegneri della città di Messina, non solo per il suo valore professionale, ma anche per la sua rispettabilità. Durante il corso delle trattative per l'acquisto della predetta area l'Istituto si era già avvalso dell'opera di Santo Buscema, che, in qualità di tecnico del Comune, ai fini dell'accertamento della buona utilizzazione dell'area,





4: Sede del Banco di Sicilia di Messina, salone del pubblico, 1936 ca., Archivio Storico Ufficio Immobili UniCredit.

aveva eseguito rilievi, redatto piante e apprestato vari lavori di massima, utilizzabili per la compilazione del progetto definitivo.

Vincenzo Vinci, quindi, in collaborazione con Santo Buscema, sarà il progettista della nuova sede del Banco di Sicilia di Messina. Il progetto, approvato dalla Commissione Edilizia il 28 maggio 1926, presenta un registro parietale dominato da un ordine gigante su alti piedistalli che sorreggono un muro d'attico trabeato, con partito centrale in risalto e due avancorpi lievemente aggettanti con elementi decorativi ripresi dal repertorio neorinascimentale. La parte centrale, avanzata rispetto ai due corpi laterali, è delimitata da un ordine gigante con doppie fasce. Lo schema planimetrico risulta concavo e flesso verso l'ansa portuale, come a volere sottolineare la netta separazione tra la parte amministrativa e quella rappresentativa, aperta ai rapporti con il pubblico e concentrata nella zona centrale [Palazzolo 2010, 64] (fig. 1).

Nel 1928 il Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici, poco dopo il completamento della proposta progettuale Vinci-Buscema, decide di apportare radicali modifiche al progetto della 'Cortina del Porto', ritenuto migliore del primo per compiutezza distributiva e per la più congrua organizzazione degli elementi in facciata con porticato ad un'unica altezza [Palazzolo 2010, 64].

L'occasione per mettere a frutto queste teorie sarà il 'Concorso Nazionale per il progetto della facciata tipo verso mare e delle due testate laterali estreme della Nuova Palazzata di

EVELYN MESSINA

*Messina da costruirsi nella zona dell'antica Palazzata distrutta dal sisma del 1908'*, indetto dal Comune di Messina nel 1929, per il quale viene richiesta un'equilibrata commistione tra l'aspirazione verso il nuovo e il mantenimento delle forme antiche [Curro' 1991, 74-79; Miano 1991, 47-61].

Tanti sono i professionisti che da più parti d'Italia vengono chiamati a partecipare al concorso, strumento necessario per garantire soluzioni progettuali qualitativamente adeguate nell'ottica di una necessaria rinascita, così Messina inizia a diventare la meta di molti ingegneri e architetti di chiara fama nazionale. In questo contesto l'influenza di Marcello Piacentini sarà determinante: nel 1915, infatti, l'architetto romano esordisce con il progetto per il Palazzo di Giustizia, nel quale ogni elemento decorativo è ridotto all'essenzialità e la struttura compositiva dell'esterno rimanda alla funzione interna.

Il bando di concorso per il progetto della Palazzata prescrive precise indicazioni stilistiche da rispettare. In particolare l'articolo 3 prevede che «tutti gli isolati della costruenda Palazzata dovranno avere un'inquadratura architettonica ispirata ad unico stile, come nella distrutta Palazzata evitando però effetti di monotonia, che possano nuocere alla funzione estetica e panoramica della prospettiva portuale» [Marconi 1931, 585].

La commissione giudicatrice è presieduta da Ugo Ojetti ed è composta dai tecnici Edmondo Del Bufalo, Francesco Fichera, Roberto Papini e da Vincenzo Salvatore, Sindaco della città di Messina. Le aspettative sono alte: si richiede che la Palazzata, più volte abbattuta e ricostruita, ritorni ad avere la sua solennità, ma i regolamenti antisismici costringono a limitarne l'altezza dal suolo, quando certamente, in un fronte così lungo, l'altezza avrebbe rappresentato l'elemento fondante per garantire un grande effetto di monumentalità. Il fronte non dovrà generare ripetizione dei motivi, ma rigorosa unità stilistica caratterizzata da elementi tipo da ripetere collegati in massa compatta, e i metodi costruttivi dovranno essere i più moderni, ovvero i meno affini alle forme classiche e tradizionali [Marconi 1931, 591-593]. Ottiene il primo posto il progetto contrassegnato con il motto '*Post Fata resurgo*', firmato dal gruppo di architetti siciliani Camillo Autore, Raffaele Leone, Giuseppe Samonà e Guido Viola, apprezzato dalla commissione per «spirito di sobria e ritmica monumentalità e informato ad una felice fusione di modernità di spirito con italianità tradizionale di forme e basato su un'alternanza di partiti verticali con partiti orizzontali molto felicemente trovata per evitare i pericoli della monotonia lungo tutta la fronte» [Longo 1933, 209].

Vengono rispettati i principi richiesti dal bando e la volontà di ricollegare le nuove fabbriche al tema della vecchia Palazzata, secondo l'idea di un monumentalismo tipico della tradizione romana piacentiniana. Accostando elementi della tradizione classica e riaggregandoli in un ordine di linee e livelli, l'intervento dei quattro progettisti tende a comporre un disegno della nuova trama urbana organizzata sul ruolo centrale della Piazza Municipio. Viene previsto infatti il distacco degli edifici per consentire la piena visione del Palazzo Municipale dal mare e che i locali interrati e quelli del pianterreno siano destinati a magazzini di deposito e a negozi, il primo piano ad uffici e il secondo ad abitazioni [Palazzolo 2010, 68-70].

Il progetto definitivo realizzato per il palazzo del Banco di Sicilia non sarà quello proposto dal gruppo dei quattro architetti vincitori del concorso, ma certamente ne rispetterà fedelmente la struttura compositiva generale e gli elementi fondanti.

Lo stesso bando prevede infatti che «il Comune potrà però fare eseguire anche solo in parte il progetto [vincitore del concorso] e potrà modificarlo in tutto od in parte, anche a mezzo di altri Ingegneri ed Architetti o dell'Ufficio Tecnico Comunale e ciò senza che il progettista possa sollevare eccezioni a riguardo dei diritti artistici e di autore o per qualsiasi altro titolo» [Marconi 1931, 591].

Per la definizione finale del progetto la direzione della Banca chiama nuovamente Vincenzo Vinci, ormai tecnico di fiducia dello stesso istituto bancario. La sede di Messina sarà il primo esempio a distaccarsi totalmente dalle precedenti architetture realizzate per il Banco di Sicilia, con l'adesione a un linguaggio più moderno legato ad un rigore geometrico, anche se risulta ancora lontano dalle forme pure della modernità.

Il risultato sarà un impaginato geometrico organizzato secondo un partito architettonico bidimensionale in cui l'ordine gigante rappresenta un elemento caratterizzante, integrato nello spazio urbano. La struttura complessiva, com'era stata pensata dai quattro architetti, fonda le sue ragioni su una triade costituita da basamento, corpo e coronamento. Il basamento è un pieno con rivestimento in pietra grigia di billiemi, il corpo è definito dalla parte centrale a tripla altezza e ha pareti intonacate con lesene sporgenti in corrispondenza dei pilastri che rimarkano le aperture e il cornicione di coronamento [Cagliostro 1991, 86-88] (figg. 2-3).

La soluzione dei prospetti proposta da Vinci rispetta fedelmente quella del gruppo degli architetti: le affinità tra i due progetti sono evidenti, tanto che quello dell'ingegnere del Banco può essere considerato una sorta di variante dell'altro. Anche in questo caso infatti l'ordine gigante predomina su tutta la struttura generale del partito architettonico, viene mantenuta la suddivisione in tre parti e le superfici continuano ad essere rivestite da materiali marmorei che creano una scansione ritmica verticale nella sequenza delle aperture. I gruppi statuari e le cornici che definiscono e rimarkano lo sfondo del corpo centrale vengono eliminati, a favore di una soluzione più semplificata nelle linee e nelle geometrie.

All'interno particolare menzione merita il complesso centrale Cassa-Sala del pubblico. In luogo del consueto salone a due ordini di altezza con copertura a vetri, scelta tipica dell'architettura bancaria, Vinci studia un unico grande ambiente sviluppato in un solo ordine, dove la separazione fra assito di cassa e pubblico avviene soltanto tramite il bancone. La speciale forma e il carattere di estensione orizzontale permettono di trarre un effetto di originalità schietta e moderna (fig. 4).

## Conclusioni

Gli anni tra le due guerre pongono nuove questioni legate ai temi della ricostruzione di brani di città, del rilancio economico del territorio e vedono l'affacciarsi di nuove generazioni aperte ai linguaggi della modernità ma, allo stesso tempo, rimangono legati ancora ad esempi della tradizione.

Le scelte della committenza bancaria, pur adeguandosi ai cambiamenti e alle nuove tendenze della società moderna, quindi, continuano a rispondere agli ideali della tradizione di stabilità, sicurezza e affidabilità, propri di un'architettura bancaria e ad attingere al repertorio classico del tardo Cinquecento.

## Bibliografia

- BARONE, G. (1982). *Sull'uso capitalistico del terremoto: blocco urbano e ricostruzione edilizia a Messina durante il fascismo*, in «Storia Urbana: rivista internazionale di storia urbana e territoriale», n. 10, pp. 47-104.
- BORZÌ, L. (1912). *Piano regolatore della città di Messina compilato, approvato con R. Decreto del 31 dicembre 1911*, Messina, Stab. tip. L. Alico.
- CAGLIOSTRO, R.M. (1991). *Le architetture di Camillo Autore*, Roma, Gangemi.
- CANNIZZARO, M.E. (1909). *Come ricostruire Messina. Osservazioni e proposte*, in «Nuova Antologia di lettere, scienze ed arti», marzo-aprile. Roma, Nuova Antologia, pp. 119-127.

EVELYN MESSINA

- CURRÒ, G. (1991). *Contributo alla conoscenza del dibattito per la ricostruzione della Palazzata ottocentesca di Messina attraverso nuovi documenti*, in «Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanistico: storia cultura progetto. Università degli Studi di Reggio Calabria», a. I, n. 2, pp. 74-79
- GIGANTE, A.I. (1980). *Messina*, in *Le città nella storia d'Italia*, Bari, Laterza.
- LONGO, P. (1933). *Messina città rediviva: 1909-1933*, Messina, La Sicilia.
- MARCONI, P. (1931). *Il Concorso per il progetto della Nuova Palazzata di Messina*, in «Architettura e Arti decorative: rivista d'arte e di storia», a. X, fasc. 12 agosto, pp. 583-614.
- MASTRANGELO, F. (1991). *Il Banco di Sicilia in età giolittiana. L'espansione territoriale*, Napoli, Istituto italiano per la storia delle imprese.
- MIANO, G. (1991). *Il piano Borzi*, in *La trama della ricostruzione: Messina, dalla città dell'Ottocento alla ricostruzione dopo il sisma del 1908*, a cura di G. Currò, Roma-Reggio Calabria, Gangemi, pp. 47-61.
- PALAZZOLO, G. (2010). *L'architettura di Giuseppe Samonà a Messina. Dal concorso per la Nuova Palazzata al Palazzo Littorio*, Palermo, Grafill.
- SCIBILIA, F., SUTERA, D. (2019). *Terremoto e ricostruzione: Messina 1908, verso una progettazione "consapevole". La teoria della maggiore resistenza delle strutture "circolari" e il contributo della pubblicistica al dibattito sulla costruzione antisismica*, Palermo, Edizioni Caracol.

#### **Fonti archivistiche**

Archivio Storico Ufficio Immobili UniCredit.

## ***L'impatto urbano dell'edificio alto nella Milano del secondo dopoguerra\**** *The urban impact of the tall building in Milan after the Second World War*

**SIMONA TALENTI, ANNARITA TEODOSIO**

Università di Salerno

### **Abstract**

*Dopo le pionieristiche esperienze del Ventennio, nel secondo dopoguerra la ricerca sull'edificio alto torna ad essere molto viva. Nell'ambito dei processi di ricostruzione e modernizzazione delle città, numerose sono le realizzazioni in tutta la penisola. Ma è Milano, centro propulsore del dibattito culturale, architettonico ed economico nell'Italia della Ricostruzione, il luogo prediletto per la sperimentazione del grattacielo nostrano. Il paper propone un'indagine critica sulla diffusione e l'evoluzione della tipologia in città con particolare attenzione al rapporto con la tradizione e il contesto urbano.*

*After the pioneering experiments of the Twenties, in the Second Post-War Period the research on the tall building came back lively once again to be very alive. As part of the reconstruction and modernization processes of the cities, there are numerous projects in Italy. But Milan, the center of the cultural, architectural and economic debate in Italy during the Reconstruction Period, is the favorite place for experimenting with skyscraper. This paper proposes a critical investigation on the diffusion and evolution of the typology of the tall building in Milan with particular attention to its relationship with tradition and the urban context.*

### **Keywords**

Grattacieli, Milano, secondo dopoguerra.

*Skyscraper, Milan, Second World War period.*

### **1. Il dialogo con la storia e il luogo**

L'edificio alto affascina e al tempo stesso intimorisce i progettisti italiani che, sin dagli anni Trenta, iniziano a misurarsi con questa innovativa tipologia d'importazione e tutte le sue implicazioni architettoniche e urbane. Le prime realizzazioni denotano una certa ritrosia a staccarsi dal passato riecheggiante [Talentì, Teodosio 2020a] persino nelle denominazioni – 'torri', 'torrione' – che rimandano inequivocabilmente alla tradizione medioevale e italiana. A prevalere è ancora uno stile eclettico, nonostante l'utilizzo di alcune interessanti soluzioni tecnologiche e quella costante ricerca di un dialogo con la modernità architettonica che assume significati molteplici e connotati variabili: se nella Torre di Piacentini a Genova riaffiora timidamente nella stereometria, la composizione e i tagli netti delle facciate, nella Torre Littoria di Torino è provocatoria rottura col contesto giocata su reminiscenze mendelsohniane, mentre diventa addirittura sfida al paesaggio naturale nelle Torri di Bonadé Bottino a Sestriere e Tirrenia [Talentì, Teodosio 2020b].

Nel secondo dopoguerra la ricerca progettuale sul tema torna ad essere molto viva, anche se l'Italia continua ad avere un ruolo marginale nelle sfide internazionali per fattori culturali, economici, ma forse nondimeno per l'elevata sismicità del nostro territorio.

\* Il presente contributo frutto di un lavoro condiviso. Il paragrafo 1 è attribuibile a Annarita Teodosio e il paragrafo 2 a Simona Talentì.





1: La Torre Velasca nel panorama di Milano (da *«Casabella»*, n. 232, 1952).



2: Il Palazzo I.N.A. in corso Sempione (da *L'Architettura. Cronache e Storia*, anno V, n.9, 1959).

Nell'ambito dei processi di ricostruzione e modernizzazione delle nostre città, si annoverano numerose realizzazioni in tutta la penisola: da Milano (Torre Breda, 1955; Velasca, 1958; Galfa, 1959; Pirelli, 1960, ecc...) a Napoli (Grattacielo della Società Cattolica Assicurazioni, 1954); da Palermo (Palazzo Ina Assitalia, 1955), alla costa romagnola (grattacielo Marinella di Milano Marittima, 1956; 'grattanuvole' di Cesenatico, 1957; grattacielo di Rimini, 1959). Ma, proprio come era stato per Chicago negli Stati Uniti, è nel capoluogo lombardo, centro propulsore del dibattito culturale, architettonico ed economico nell'Italia della Ricostruzione, che la sperimentazione nostrana sull'edificio alto trova maggiore impulso.

Nella Milano del secondo dopoguerra, il rinnovamento passa anche attraverso la diffusione del grattacielo, una tipologia architettonica ormai non più esclusivo appannaggio del settore terziario ma che consolida e amplia la sua funzionalità anche per altri usi. E probabilmente non è un caso se pure in ambito accademico, presso il Politecnico di Milano, l'interesse per gli edifici e le strutture alte (torri di controllo, tralicci, serbatoi, antenne, ripetitori) si afferma sin dal periodo tra le due Guerre [Crippa, 2004]. Ma tra gli anni '50 e '70 che la città si arricchisce di numerose svettanti emergenze che, affiancandosi alle più sporadiche realizzazioni del Ventennio, vanno a riconfigurare un profilo urbano già storicamente caratterizzato da elementi alti: dalle vecchie torri difensive, emblema di potere economico e politico ed elementi ordinatori del territorio insieme a cupole e campanili, alla Torre di Filarete; dal Duomo con le sue guglie, i pinnacoli, le cuspidi e la famosa Madonnina, che coi suoi 108 metri ha costituito per anni il limite in altezza invalicabile in città; alle ciminiere e i gasometri, icone del moderno immortalate persino nelle opere di alcuni artisti come Boccioni e Sironi [Crippa 2004].

Ma la messa a punto di soluzioni tecniche e strutturali sempre più spinte, non esclude la ricerca di una relazione con la storia e il contesto, poiché anche «il più innovativo degli interventi non può che fare i conti con una memoria che, in quanto collettiva e stratificata, ha forze ben superiori alla inventiva contenuta in un singolo progetto» [Trentin 2008, 9]. Il dialogo con le preesistenze, non più demandato esclusivamente a scelte semantiche, materiche e cromatiche, ormai include anche aspetti funzionali, simbolici o meno eclatanti. Nella Torre Breda di Mattioni e Soncini, per molti anni 'il grattacielo di Milano' per antonomasia, simbolo della rinascita del dopoguerra e prima concreta reinterpretazione dello

stile americano, il legame con Milano si disvela inaspettatamente sul terrazzo di copertura attraverso una scenografica fontana di gusto rinascimentale realizzata in marmo di Candoglia, lo stesso del Duomo, usato anche per realizzare la copia della statua della Madonnina che sormonterà di lì a qualche anno il Pirellone. Nella Torre Velasca, presenza inizialmente molto dibattuta per caratteri e collocazione, oggi icona della città moderna, il tentativo di ambientamento traspare nel taglio delle finestre, nelle finiture in cemento delle facciate cromaticamente armonizzate con le guglie del Duomo, nell'utilizzo di una copertura a falde che ricorda una casa, ma anche nella sistemazione della piazza sottostante con un avancorpo di ingresso porticato e l'arredo urbano disegnato dagli stessi BBPR [Studio Architetti BBPR 1952]. E pure la peculiare morfologia 'a fungo' del coronamento, in realtà derivante dall'esigenza pratica di ampliare la superficie per gli appartamenti collocati nel blocco sommitale dell'edificio, secondo alcuni studiosi rievocherebbe le torri medioevali o quella filaretiana.

Quando si parla di grattacieli si tende a focalizzarsi sull'impatto nella città verticale, ma non meno importante l'inserimento nel tessuto orizzontale. L'avanguardistico palazzo Pirelli, posizionato davanti alla stazione come la prua del centro direzionale non realizzato, connota una dimensione urbana alternativa al centro storico. Ma il corpo lamellare di Ponti e Nervi, essenziale e luccicante per il suo rivestimento in alluminio e piastrelle, pure persegue l'integrazione col contesto attraverso un rapporto col suolo molto più complesso rispetto alla Velasca, articolato su un sistema di piani inclinati che consentono l'accesso all'edificio quasi celando la piattaforma poligonale su cui si erige. La presenza di un volume orizzontale, una sorta di podio su cui svetta la costruzione alta vera e propria, connota molte altre realizzazioni milanesi, come la stessa Breda o il centro Svizzero (1952) degli architetti Meili e Romano, composto da due elementi separati: la 'casa bassa' di quattro livelli, che costituisce il raccordo con le preesistenze, e una torre di 21 piani. Queste composizioni, riconducibili al modello statunitense 'a campanile', consentono di ricostituire gli allineamenti stradali, bilanciare le componenti dimensionali e svincolare la collocazione del grattacielo da questioni urbanistiche e formali permettendone un orientamento ottimale dettato esclusivamente da ragioni funzionali [Studio Ponti 1960].

Anche l'attacco a terra degli edifici, gioca un ruolo fondamentale, come avevano già dimostrato le pionieristiche esperienze piacentiniane di Brescia e Genova o la Torre Snia Viscosa, primo grattacielo milanese, ove i basamenti porticati, peraltro riconducibili alla tradizione medioevale e rinascimentale, consentivano di rammagliare le trame del tessuto urbano e di relazionare 'fisicamente' i grattacieli al contesto favorendone la metabolizzazione [Talenti 2020]. Piuttosto esemplificativo è il caso del passaggio pedonale, collocato sotto la Torre Ina di Corso Sempione (1958), che collega due arterie stradali e il parco consentendo di ottimizzare l'organizzazione dei percorsi e delle aree verdi: una sorta di galleria pubblica, decorata con sculture e apparati musivi dai colori sgargianti, che assume una valenza urbana e strategica. In questo progetto Bottoni sembra anche trovare una soluzione al tema della casa alta scardinando definitivamente la tradizione ottocentesca dell'edificio a corte con prospetto principale prospiciente la strada. Nel lungo corpo lamellare, collocato ortogonalmente al Corso, l'Architetto, come egli stesso afferma, riesce a realizzare «quella data casa che possa costituire (almeno nelle mie aspirazioni) un fatto sociale oltre che estetico; quella data casa che, nella impostazione strutturale e formale, interpreti schiettamente un determinato momento della vita e della cultura» [Veronesi 1959b, 447]. La sperimentazione sull'abitare nel grattacielo coinvolge molti altri progettisti che tentano di rispondere alle istanze delle classi sociali dominanti sempre più affascinate, dai modelli

americani [Irace, 1996]. Se la casa albergo per single di Moretti (1950, macchina efficiente dotata di zone private e servizi comuni, si presenta come un corpo sfacciatamente moderno, isolato e alieno rispetto alla città [Irace, 1996] l'edificio di Bottoni, così come la Torre al Parco di Magistretti (1956, o la Monforte di Pasquali e Galimberti (1953, si configura come una sequenza di 'ville sovrapposte'. I prospetti variegati costruiti dall'alternanza di pieni e vuoti, terrazze e balconi, proiettano le residenze verso l'esterno e testimoniano la costante ricerca di un dialogo col contesto che produce declinazioni variegata e non iterabili come quelle americane, poiché strettamente connesse con l'ambiente circostante.

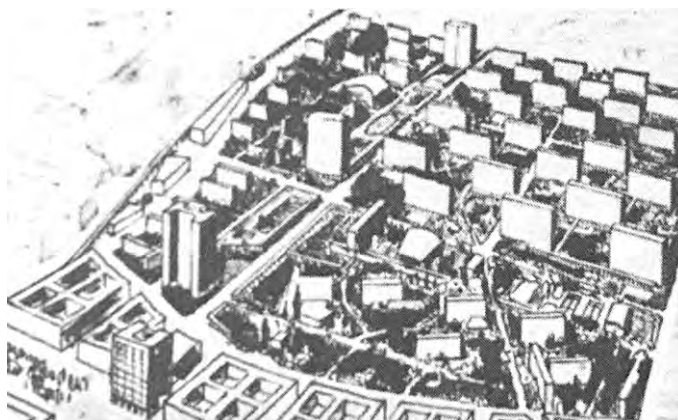
## **2. Deludenti esperienze urbane**

La singolarità e l'eccezionalità dei grattacieli milanesi non si dissipano neppure in occasione di progetti di scala più ampia. Con la creazione e l'arretramento della nuova stazione centrale, gli edifici alti disegnati per piazza della Repubblica si presentano come veri e propri segnali urbani la cui vocazione è quella di sottolineare uno spazio pubblico particolarmente vasto, divenuto uno snodo viabilistico importante, non privo di vocazione monumentale. Fin dagli anni Venti si era pensato di collocare delle torri ai quattro vertici, riallacciandosi a quella pianificazione beaux-arts che prediligeva simmetrie e assi. L'intento era chiaramente quello di palesare, ai viaggiatori in arrivo alla neonata stazione, l'ingresso alla città attraverso i capisaldi del grande piazzale che dava accesso a via Turati. Ad opera dell'architetto Bacciocchi si costruiva tra 1936 e 1939 il possente palazzo Locatelli alto 67 metri con un basamento in marmo bianco e i piani alti rivestiti in mattoncini in cotto [Grandi, 2008, 226]. La torre gemella, prevista sul lato opposto e immaginata per dare forma a questa monumentale porta d'accesso alla città da un lato e alla stazione dall'altro, non è stata però mai realizzata. Al suo posto, anche se leggermente svincolata dalla collocazione simmetrica rispetto al Palazzo Locatelli, Mattioni [Alfonsi 1985] progetta nell'immediato dopoguerra la torre Breda, un edificio di 116 m rivestito di grès ceramico color turchino intercalato ad alluminio, acciaio e cristallo e il cui inserimento urbano, è declinato tramite un consistente piedistallo. L'architetto, allievo di Portaluppi, non nasconde la sua ammirazione per la tipologia del grattacielo affermando che «a dispetto di chi ama la casa supina sulla terra, la torre sta isolata, eccelsa, appartata dai rumori, e vive tranquilla, prospettando il cielo al cospetto degli orizzonti e delle attonite muraglie urbane: più che osannare all'altezza metrica si ha da riguardare la altezza civile del livello umano tecnico ed estetico» [Mattioni 1955, 9]. Mattioni propone una declinazione italiana dello skyscraper, evitando la monotonia di ripetitive e continue pareti riflettenti e preferendo un gioco di chiaroscuri ottenuto lasciando ai condomini la scelta di collocare le vetrate sul filo esterno (creando bow-windows) o interno (dando forma a terrazze).

Anche l'accorgimento di 'sfumare' la verticale attraverso spigoli convergenti oltre che tonalità di materiali che digradano dal basso verso l'alto, denota una attenzione alle correzioni ottiche e un approccio alla visione tutto europeo. Al contempo, la torre Breda si presenta come uno dei rari high-rise milanesi visibile da lontano, più simile in questo alle esperienze americane o ai moderni grattacieli londinesi specchianti sul Tamigi. Sul lato opposto di piazza della Repubblica, non lontano da Porta Nuova, l'Architetto propone al Comune l'edificazione di due ulteriori torri gemelle «poggiate su una piastra a destinazione commerciale raccordata alle dimensioni del tessuto circostante» [www.lombardiabeniculturali.it]. Non completamente attuato, il progetto viene solo parzialmente eseguito da Mattioni che costruisce la Torre Turati al civico 32 tra 1958 e 1960 mentre la Torre Turati 40 sarà realizzata pochi anni dopo da Muzio (1968) su incarico della Reale Mutua Assicurazioni.



3: Piazza della Repubblica in una cartolina degli anni Sessanta.



4: Veduta prospettica del progetto per il Centro Direzionale presentato dal Gruppo CIAM nel 1948 (da Grandi, 2008).

Se quest'ultimo grattacielo viene a completare la porta d'accesso al nuovo distretto finanziario, è indiscutibile che i diversi edifici alti prospicienti la piazza della Repubblica non intrattengano tra loro relazioni materiche, altimetriche, simboliche o altro, configurandosi come episodi irripetibili, monumenti distaccati che irrompono nella compagine urbana senza una ragionata pianificazione, se non quella scontata dettata dalla simmetria dei vertici, tra l'altro molto distanti, della piazza.

Neppure il progetto del Centro Direzionale di Milano – pur costituendo una delle rare esperienze di pianificazione urbana in cui l'edificio alto aveva tutte le potenzialità per rivelarsi l'elemento fondante – sembra incoraggiare una riflessione sulla peculiarità del grattacielo e sul suo inserimento nella capitale lombarda. Ipotizzato fin dai primi anni della ricostruzione nel famoso Piano AR di Albini e Rogers del 1945, il nuovo quartiere a destinazione terziaria sarebbe sorto non lontano dalla stazione centrale ma vincolato all'arretramento, se non all'interramento, di quella delle Varesine. Al concorso d'idee del 1948 anche il gruppo CIAM, che riunisce Albini, Bottoni e altri architetti di area razionalista, presenta un progetto in cui si definiscono solo sommariamente i volumi, collocando una serie di ripetitivi edifici lamellari di considerevole altezza. L'area d'altronde aveva dimensioni ridotte ed era ubicata troppo vicina al centro storico. Lo stesso De Finetti sin dal 1950 la definisce un «microcosmo urbano» puntellato di «20 o 30 grattaciellini» [Grandi 2008, 322] per la quale l'Ufficio Tecnico del Comune elabora nel 1955 un piano particolareggiato costellato di edifici alti. Peccato che la nuova edilizia terziaria cominciasse però a sorgere invece ai margini dell'area designata e si collocasse in maniera spontanea più prossima a piazza della Repubblica e lungo l'asse di via Melchiorre Gioia ricavata dall'interramento avvenuto negli anni Sessanta del naviglio della Martesana.

Sembrano pertanto essere gli interessi privati, la scelta puntuale della ubicazione e la disponibilità di aree rese libere in parte dagli stessi bombardamenti a decretare la nascita di una zona terziaria ricca di grattacieli eterogenei, dotati di specificità ma non sempre di originalità: dall'innovativo Pirelli alla più scontata torre Galfa di Bega con il suo curtain wall di matrice americana, alla torre dei Servizi Tecnici Comunali disegnata dal gruppo di Gandolfi e caratterizzata dal volume a ponte che corre sopra via Melchiorre Gioia. Le realizzazioni 'eccezionali' e polarizzanti che assumono il 'dominio visivo' sul tessuto storico milanese, dimostrano tutta la difficoltà a padroneggiare la tipologia d'oltreoceano senza perdere i valori

di urbanità. Eppure Ponti aveva ben chiarito nel 1961 che «alle costruzioni sviluppate in altezza non giova essere sole: occorre svilupparle a gruppi, separate da spazi di verde e spazi di traffico: ma vicine, come gruppi di alberi e non sparse disordinatamente» [Ponti, 1961, 29]. Ma i protagonisti della scena architettonica milanese si sono raramente interrogati sulla opportunità e le modalità con cui confrontarsi con questo nuovo tema. La riflessione di Santini sulle pagine di 'Zodiac' nel 1957 in cui sostiene che la presenza dei grattacieli renderebbe alla città una scala, proporrebbe un equilibrio, stabilirebbe delle proporzioni, rimane un evento sporadico [Santini 1957, 202].

La difficoltà di mettere visivamente in prospettiva, in un tessuto storico come Milano, queste icone della verticalità, ha forse contribuito a creare skyline urbani apprezzabili principalmente dall'alto, facendoli diventare soggetti di tante cartoline a volo d'uccello fin dagli anni '60 [Talentì, in corso di stampa]. La carenza di spazi adiacenti a questi high-rise in grado di rendere l'intero ambiente urbano più umano costituisce, secondo Mario Botta, una delle criticità della capitale lombarda [Crippa 2004, 73] che solo recentemente ha rivelato uno spirito più innovativo, innescando un dibattito sulla possibile interazione tra queste icone della modernità, come dimostra l'intenzione di far dialogare il Pirellone, vecchia sede della Regione, con il suo «rispettoso fratello» progettato da Pei Cobb Freed & Partners agli inizi degli anni 2000 [Crippa 2004, 63].

## Bibliografia

- Architettura 28. Il progetto dell'edificio alto* (2008), a cura di A. Trentin, M. Agnoletto, Bologna, Clueb.
- CRIPPA, M.A., ZANZOTTERA, F. (2004). *Milano si alza. Torri, campanili e grattacieli in città*, Milano, Strenna dell'Istituto "Gaetano Pini".
- GABELLINI, P., MORANDI, C., VIDULLI, P. (1980). *Urbanistica a Milano: 1945-1980*. Roma, Edizioni delle autonomie.
- GRANDI, M., PRACCHI, A. (2008). *Milano: guida all'architettura moderna*, Milano, Lampi di stampa.
- IRACE, F. (1996). *Milano moderna. Architettura e città nell'epoca della ricostruzione*, Milano, Federico Motta.
- Luigi Mattioni: *architetto della ricostruzione* (1985), a cura di G. Alfonsi, G. Zucconi, Milano, Electa.
- MATTIONI, L. (1955). *Il grattacielo di Milano*, in «Edilizia moderna», n. 56, pp. 9-30.
- PONTI, G. (1961). *Si fa coi Pensieri*, in «Domus», n. 379, pp. 1-30.
- SANTINI, P.C. (1957). *Deux gratte-ciels à Milan*, in «Zodiac», n. 1, pp. 200-205.
- STUDIO ARCHITETTI BBPR (1952). *Tre Problemi di ambientamento: la Torre Velasca a Milano, un edificio per uffici e appartamenti a Torino, Casa Lurani a Milano, dello studio BBPR*, in «Casabella», n. 232, pp. 4-8, 18-23.
- STUDIO PONTI (1960). *Analisi del centro Pirelli. Il suo rapporto con Milano*, in «Edilizia Moderna», n. 71, pp. 23-34.
- TALENTI, S. (in corso di stampa). *I grattacieli nella Milano del secondo dopoguerra. Un dibattito assente nella pubblicistica architettonica* in "La città globale. La condizione urbana come fenomeno pervasivo", a cura di Aisu, Bologna.
- TALENTI S., TEODOSIO A. (2020a). Marcello Piacentini and the First Italian Skyscrapers. In *First Skyscrapers/ Skyscrapers First* (2020), a cura di L. Gray, A. Wood, D. Safarik, Chicago, Council on Tall Buildings and Urban Habitat, pp. 159-166.
- TALENTI S., TEODOSIO A. (2020b). *I grattacieli italiani. La trasposizione di una tipologia*, in *History of Engineering - International Conference on History of Engineering*, a cura di S. D'Agostino, F.R. d'Ambrosio Alfano, Napoli, Cuzzolin, pp. 895-904.
- VERONESI, G. (1959a). *L'architettura dei grattacieli a Milano*, in «Comunità», n. 74, pp. 78-91.
- VERONESI, G. (1959b). *Palazzo I.N.A. in Corso Sempione a Milano*, in «L'Architettura. cronache e storia», n. 49, pp. 443-451.

## Sitografia

[www.lombardiabeniculturali.it/architetture900/schede/p4010-00440/](http://www.lombardiabeniculturali.it/architetture900/schede/p4010-00440/) (settembre 2020)



## *La ricostruzione postbellica in Calabria: il 'Quartiere americano' UNRRA-CASAS di Scilla* *Post-war reconstruction in Calabria: the 'Quartiere americano' UNRRA-CASAS in Scilla*

**ELENA R. TRUNFIO**

MiC – Direzione Regionale Musei Calabria

### **Abstract**

*Nel 1943 nasce l'UNRRA, un'organizzazione umanitaria a sostegno delle popolazioni colpite dalla Seconda guerra mondiale. Per fronteggiare il problema abitativo in Italia, l'UNRRA istituisce il CASAS con il compito di redigere ed attuare un piano case per i disagiati. In Calabria risulta di particolare interesse la realizzazione del 'Quartiere americano' di Scilla che costituisce un efficace palinsesto per l'evoluzione urbanistica dell'area.*

*UNRRA is a humanitarian organization, founded in 1943 to support populations affected by the Second World War. To deal with the housing problem in Italy, UNRRA sets up the CASAS with the task of drawing up and implementing a housing plan for the disadvantaged. In Calabria, the construction of the 'American Quarter' of Scilla is of particular interest to investigate the urban development of the area.*

### **Keywords**

Edilizia popolare, UNRRA-CASAS, Calabria

*Public housign, UNRRA-CASAS, Calabria*

### **Introduzione**

*To help the people to help themselves.*

Il 9 novembre del 1943, esattamente quattro mesi dopo lo sbarco degli Alleati in Sicilia, mentre l'Europa agonizzava devastata dai danni provocati dalla guerra, a Washington fu fondata l'*United Nations Relief and Rehabilitation Administration* (UNRRA), un'organizzazione umanitaria istituita con un accordo sottoscritto dai quarantaquattro paesi delle Nazioni Unite con il compito di «pianificare, coordinare, amministrare o organizzare la gestione di misure di soccorso alle vittime di guerra in qualsiasi area sotto il controllo delle Nazioni Unite attraverso la fornitura di cibo, carburante, abbigliamento, riparo e altre necessità di base» [Fox 1950, 570]. Nel discorso inaugurale, il Presidente degli Stati Uniti Roosevelt sottolineò l'importanza che l'organizzazione avrebbe ricoperto nel sostegno alle popolazioni colpite dalla barbarie tedesca e giapponese, presentandola al mondo quale 'braccio caritatevole' della Grande alleanza che, di lì a poco, avrebbe sconfitto le potenze dell'Asse.

Considerato il suo ruolo nel Conflitto, l'ingresso ufficiale dell'Italia nel programma non fu immediato ma, già dagli esordi dell'organizzazione, gli USA non nascosero la volontà di avviare programmi d'aiuto in favore di '*displaced persons*', dislocati nella Penisola. È con questa intenzione che nel luglio del 1944 sbarcò a Napoli la 'Observer Mission' dell'UNRRA: un gruppo di esperti capitanati dal funzionario Spurgeon M. Keeny con il compito di 'osservare' le condizioni di vita tanto dei rifugiati quanto della popolazione italiana, al fine di redigere una proposta sulle necessarie attività di sostegno da avviarsi per la ripresa economica e sociale

del paese. La permanenza degli esperti in Italia è documentata da un fitto epistolario a cadenza quindicinale tra il Capo delegazione della Mission e il vice Direttore Generale Menshikov, dal quale emergono con dovizia di particolari le condizioni generali dei luoghi visitati, della gente incontrata e delle istituzioni interpellate. Le informazioni contenute nelle lettere costituirono la base per la stesura del rapporto ufficiale al Consiglio UNRRA, nel quale venne data assoluta centralità alla questione degli approvvigionamenti alimentari, senza però tralasciare una riflessione sugli enormi danni registrati agli edifici pubblici e privati, al sistema delle comunicazioni, agli impianti agricoli e industriali. Successivamente all'approvazione del resoconto, l'UNRRA stanziò cinquanta milioni di dollari in favore dell'Italia, destinandoli in via prioritaria alla distribuzione di cibo, ma anche utili al reclutamento di medici e sanitari, per forniture di varia natura, per il reinsediamento dei rifugiati italiani oltre che per le cure e il rimpatrio degli sfollati delle Nazioni Unite.

Da questa prima puntuale esperienza scaturì un rapporto di collaborazione destinato a durare: il 9 marzo del 1945 l'Italia venne inserita ufficialmente all'interno del programma con la stipula di un accordo che prevedeva la costituzione di un comitato comune, con responsabilità condivise, formato dai delegati di entrambe le parti: il Governo italiano venne rappresentato da Lodovico Montini.

Oltre la fornitura di cibo, che rimaneva l'attività principale, bisognava fronteggiare un altrettanto stringente problema: i bombardamenti avevano provocato danni notevoli al patrimonio edilizio, distruggendo oltre sei milioni di vani, con conseguenti decine di migliaia di profughi ammassati in campi di raccolta o ricoverati in grotte o capanne. Nonostante l'attività edilizia non rientrasse tra le finalità statutarie dell'UNRRA, ritenendola comunque strategica la Missione Italiana formulò un primo programma edilizio ma destinato alle regioni Lazio, Toscana, Abruzzo ed Emilia Romagna. Si prevedeva la costruzione, in numero adeguato, di un tipo di casetta economica da fabbricarsi usufruendo dei mezzi esistenti e materiali locali, ma anche la concessione di automezzi necessari alla costruzione dei primi alloggi sperimentali ed il trasporto gratuito dei profughi al loro comune di origine [UNRRA-CASAS 1951, 4]. Questo primo programma registrò risultati estremamente soddisfacenti: in soli sei mesi si ripararono e ricostruirono circa 14.000 vani.

A causa della complessità e della varietà dei bisogni della popolazione, valutando positivamente le attività poste in essere, il Governo italiano, con D.Lgs.Lgt. 12 aprile 1946 n. 236, autorizzò la creazione di comitati tecnici per l'attuazione di programmi specifici nei diversi settori di intervento, dipendenti e soggetti al controllo dalla Delegazione ma dotati di autonomia amministrativa.

Grazie alla volontà della Missione Italiana UNRRA, del Consiglio Nazionale della ricerca e della Delegazione del Governo Italiano per i rapporti con l'UNRRA, per fronteggiare il problema abitativo che si configurava come il più «urgente non solo perché necessitava sollecitare la ripresa di una vita produttiva, ma perché le condizioni di questi miseri senzاتetto, obbligati ad ogni privazione e ad una promiscuità spaventosa, andavano corrodendo anche i più essenziali principi civili e morali» [Tedesco 2010, 134], con DPCM 8 maggio 1946 venne istituito il primo UNRRA-CASAS (Comitato Amministrativo Soccorso ai Senzاتetto), che fin dalla sua costituzione si pose l'obiettivo di «ricostruire o riparare le abitazioni di coloro che avevano avuto inaridite le risorse più genuine dello spirito: l'amore per la casa e la gioia del lavoro» [UNRRA-CASAS 1951, 3]. Più nel dettaglio, il piano di assistenza prevedeva la costruzione di alloggi nelle zone più colpite, il trasporto gratuito dei materiali, il servizio di assistenza sociale e familiare e il sostegno all'artigianato nel campo dell'edilizia [ivi, 6].

Ciò che caratterizzò l'operato dell'UNRRA e quindi anche del CASAS non fu il puro assistenzialismo, ma un accompagnamento alla ripresa dell'autonomia in quanto il

«soddisfacimento dei bisogni immediati doveva andare di pari passo con un impulso alla ripresa sia della produzione, sia del funzionamento delle istituzioni» [Salvatici 2011, 95]. Tale approccio fu evidente anche nell'opera di propaganda. In un fascicolo informativo del 1946, dal titolo evocativo 'L'UNRRA aiuta l'Italia', sono ben evidenziate le linee guida del progetto: «Casa e lavoro, è questo il duplice scopo del CASAS, il quale, si noti, impegna materiali da costruzione del luogo e mano d'opera locale. I nuovi alloggi sono riservati a persone povere perché si sistemino, ma anche perché, sistemati che siano, possano a loro volta cooperare all'assistenza e alla ricostruzione» [UNRRA 1946, 20].

Dal punto di vista operativo, il programma di intervento del CASAS si configurò attraverso due fasi distinte. La prima, avviata contestualmente alla fondazione del Comitato e conclusa nel maggio del '47, fu caratterizzata da azioni puntuali nelle regioni settentrionali che, seppur limitate, si rivelarono efficaci grazie ad una gestione capillare degli aiuti tramite i cosiddetti *Distretti* territoriali, che comprendevano più province o parti di esse. Dopo soli sei mesi di attività, l'intervento del CASAS fu sollecitato in diversi comuni italiani e, già nel maggio del '47 ad un anno di vita, riparò e ricostruì oltre 90.000 vani per oltre 100.000 beneficiari.

### 1. L'UNRRA-CASAS in Calabria

Nel giugno del 1947 la Missione Italiana cessò ufficialmente le sue attività – considerato che di lì a poco l'UNRRA sarebbe stata sciolta a livello internazionale – lasciando però all'Italia un'eredità pecuniaria che confluì nel già istituito Fondo Lire UNRRA.

Valutata l'evidenza dei risultati ottenuti, il Governo decise di impiegare il lascito proseguendo le attività e riorganizzando il CASAS: con DPCM 19 dicembre 1947 si disponeva la formazione di un nuovo Comitato UNRRA-CASAS presieduto dal Ministro dei Lavori Pubblici e organizzato attraverso due Giunte; la prima ebbe il compito di proseguire i progetti già avviati, la seconda doveva invece promuovere una nuova forma di assistenza nel campo della ricostruzione edilizia attraverso finanziamenti in denaro. Fu quindi tra il '47 e il '48 che il programma assunse portata maggiore, aggiungendo alla riparazione e ricostruzione di edifici esistenti un'autonoma attività di costruzione di nuovi nuclei urbani da affiancare ai vecchi abitati. «Via via che la situazione si andava riassessando, l'UNRRA CASAS adeguò la sua struttura in relazione al graduale modificarsi delle problematiche» [Gorio 2002, 268] intervenendo, in particolare, nelle zone depresse del Mezzogiorno, per combattere l'arretratezza e la congestione delle periferie. È in questo contesto che si formano i primi 'villaggi', quartieri residenziali affiancati a centri esistenti ed organizzati attraverso la sequenza di «case-tipo [che], in antitesi ai grandi agglomerati edilizi mortificatori di ogni espressione di personalità, assommano le caratteristiche vere e proprie di abitazione individuale» [Spagnolli 1953, 18]. I villaggi vennero costruiti attraverso modelli architettonici piuttosto omologati: le case plurifamiliari accoglievano al massimo quattro appartamenti, ognuno dei quali organizzato con più camere da letto, un soggiorno, cucina economica, servizi e dotato di un piccolo appezzamento di terreno di competenza. Ma l'intervento non si limitò alla sola sfera architettonica: in ogni villaggio fu prevista la presenza di uno o più assistenti sociali, che entrarono nel merito della vita familiare con lo scopo di 'rieducare' i beneficiari al 'rispetto delle norme elementari del vivere civile'.

A partire dagli anni '50 il CASAS ebbe nuovo impulso grazie all'ingresso di Adriano Olivetti nella prima Giunta: la sua presenza rappresentò «un provvedimento di rottura, preso nell'intento di portare a maturità ordinata e consapevole l'improvvisazione urbanistica del CASAS» [Gorio 1956, 53], per meglio coordinarsi con le altre iniziative di edilizia popolare promosse dal Governo. Vista la penuria di fondi, l'industriale piemontese comprese fin da subito che non sarebbe stato possibile attuare interventi diffusi, pertanto propose la

realizzazione di progetti 'pilota' che avrebbero dovuto costituire dei modelli a carattere esemplare. Essi riguardarono la costruzione di borghi «localizzati in aree dove la problematica residenziale era particolarmente pesante, sia per l'inadeguatezza degli standard dei fabbricati esistenti, sia per la scarsità di nuova edilizia» [Gorio 2002, 236]. Nella definizione dei progetti, il CASAS di Olivetti riprese l'approccio dell'UNRRA ai suoi esordi: come fu per la Observer Mission, si stabilì che qualsiasi programmazione dovesse essere preceduta da un'intensa attività di indagine sul territorio, animata da esperti in diversi settori per meglio analizzare i bisogni specifici e di conseguenza progettare le soluzioni più efficaci a soddisfarli.

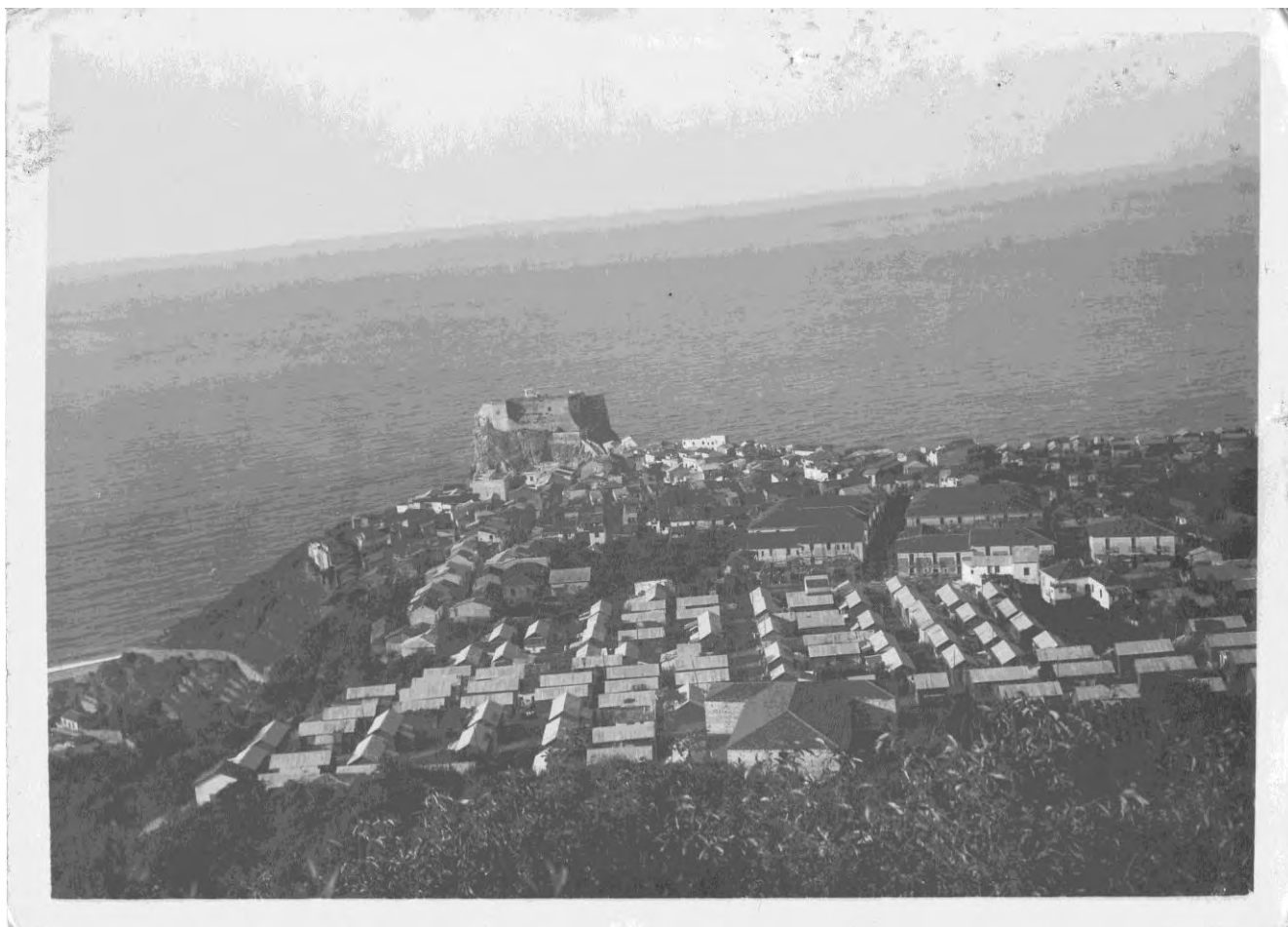
È in questo contesto che la Calabria entra ufficialmente nella vicenda: i primi quattro progetti pilota furono localizzati in Basilicata (Matera, Borgo La Martella), Sardegna (Alghero, borgo Porto Conte), Sicilia (Messina, Quartiere UNRRA) e appunto in Calabria (Cutro, Borgo Ortonuovo). I 'borghi residenziali UNRRA-CASAS', come vennero chiamati per differenziarli dai villaggi, rappresentarono una forma di sostegno più complessa, indirizzata non più ai soli 'sventurati della guerra' ma più in generale quelle popolazioni 'affette da un abbandono millenario': esemplare è il caso degli abitanti dei Sassi di Matera, che sconvolsero l'équipe dei tecnici inviati da Olivetti per l'indagine preliminare. In Calabria, il borgo di Ortonuovo a Cutro è un esempio interessante nel campo dell'housing: costruito nel 1950 su progetto di Mario Fiorentino, si basò sulla creazione di una cittadina autosufficiente di circa 80 alloggi realizzata in una zona periferica. L'impianto fu progettato seguendo il principio 'dell'unità di vicinato' che prevedeva la realizzazione di gruppi di abitazioni convergenti su spazi chiusi o semichiusi, legati tra loro da un basso recinto di cemento, 'u scalunu' nel dialetto del luogo, ovvero una seduta continua che, fungendo da luogo di sosta, avrebbe dovuto favorire la socializzazione e la creazione della 'comunità'.

Accanto ai progetti pilota, tuttavia, l'attività prevalente rimase quella di costruzione dei villaggi che, a partire dal 1950, fu coordinata con la realizzazione di quartieri residenziali sovvenzionati con altre linee di finanziamento e gestiti dai diversi istituti preposti alla realizzazione dell'edilizia popolare.

## 2. Il 'Quartiere Americano' di Scilla

Il Quartiere Americano di Scilla, in provincia di Reggio Calabria, rientra tra i casi tipici di 'villaggio UNRRA-CASAS', cioè di quartiere affiancato ad un nucleo residenziale già consolidato, destinato a famiglie povere numerose. Costruito tra il 1951 e il 1953, fu localizzato nella parte a monte del centro urbano, racchiuso tra via Roma, via Matteotti e via Umberto I, in un'area in cui erano stati precedentemente allestiti i baraccamenti post terremoto del 1908 (fig. 1) e che costituì, già dai primi anni '20, la zona di espansione della città. L'intervento si inserisce nello scenario più ampio dell'edilizia sovvenzionata che interessò tutto il territorio italiano per il tramite dello IACP (Istituto Autonomo Case Popolari) e successivamente dell'INA-Casa. L'area coperta dalle baracche fu infatti lottizzata a partire dagli anni '50 e la principale arteria stradale di collegamento con il centro storico, la via Roma, costituì uno spartiacque: la zona ad ovest fu destinata al CASAS, quella a est accolse gli edifici INA Casa realizzati intorno agli anni '60. La forma insediativa del villaggio sfruttò l'asse viario esistente, adagiandosi ad esso secondo uno schema reticolare di sei isolati quadrati, collegati internamente da due strade carrabili, perpendicolari alla via Roma, ed una via pedonale longitudinale.

Gli edifici furono orientati con il lato corto a Nord, in contrasto con il tessuto edilizio esistente di epoca fascista. Il progetto, curato dall'Ufficio Distrettuale di Catania della Prima Giunta UNRRA-CASAS, fu redatto seguendo i caratteri standardizzati già promossi dal Comitato in altre regioni, prevedendo la costruzione di 8 corpi di fabbrica (fig. 2) a pianta rettangolare



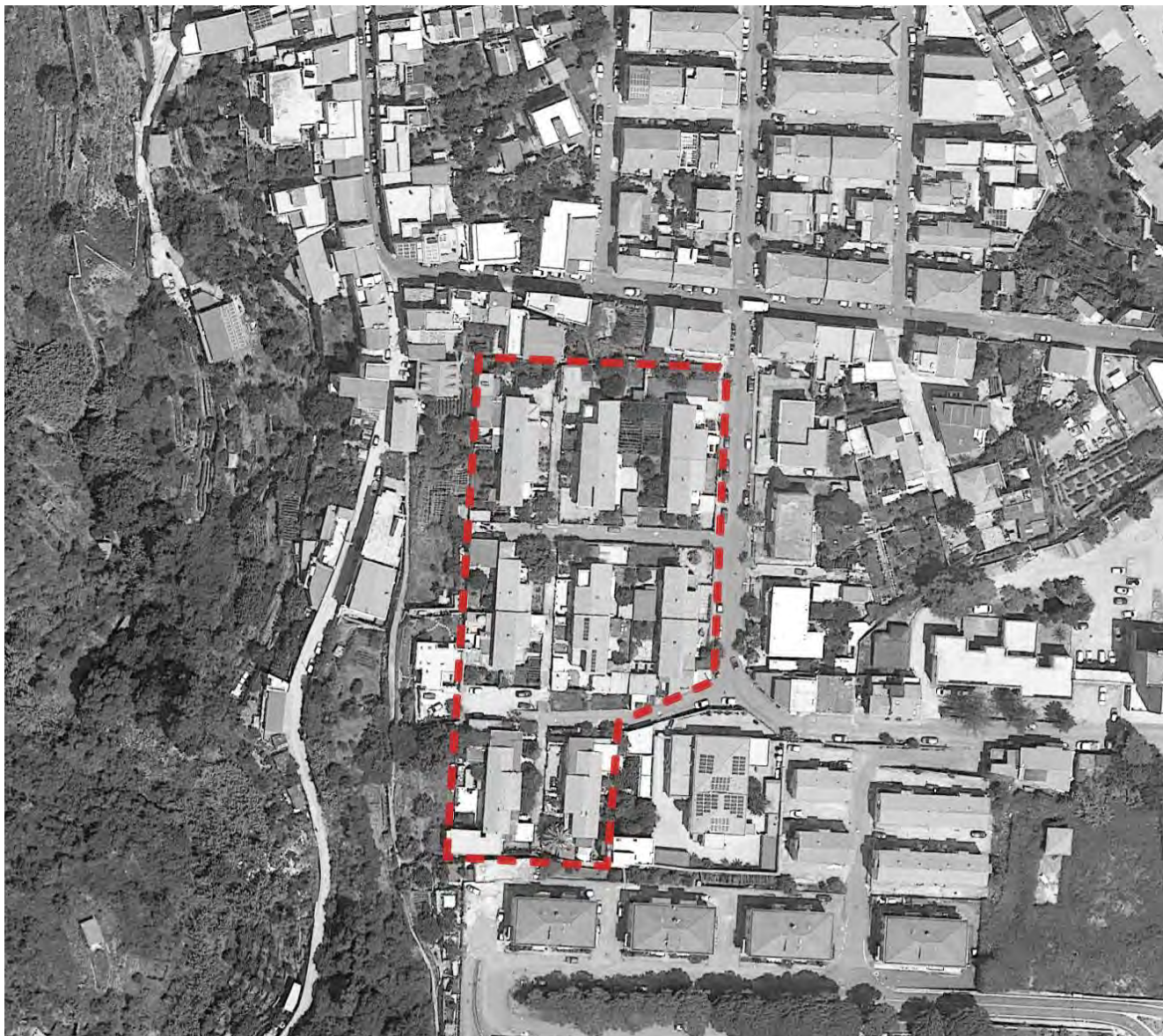
1: I baraccamenti post terremoto del 1908 (in primo piano). Per gentile concessione del Comune di Scilla.

(34.80 x 10.25 m e un'altezza media di 8.50 m) su due livelli, realizzati in calcestruzzo cementizio armato con linee equilibrate e semplici.

Il piano terra era scandito dalla presenza ritmica di finestre con persiane e porte in legno, mentre al piano primo la sequenza delle bucatore era interrotta dalla presenza di un terrazzino quadrato alle estremità. Ogni edificio era dotato di complessivi 4 appartamenti con ingresso indipendente, per un totale di 32 unità abitative. Ognuna di queste era fornita di due o più camere da letto, a seconda del nucleo familiare, un ampio soggiorno, la cucina, i servizi e un deposito. Oltre alla costruzione degli alloggi, il CASAS si preoccupò di fornire gli arredi e ogni accessorio utile ad un immediato insediamento delle famiglie, donando brande, armadi e suppellettili. Nel progetto fu dato grande risalto alla dimensione urbana assicurando ad ogni isolato un'ampia zona verde, adibita ad un doppio uso, con lo scopo di creare momenti di condivisione che avrebbero mirato al consolidamento del senso di comunità: sul fronte principale degli edifici furono allestiti giardini con fiori e piante ornamentali (fig. 3), mentre sul retro ad ogni famiglia fu concesso un piccolo appezzamento di terra da destinare ad orto che «oltre a rendere più intimo il senso della proprietà, contribuiva al risorgere dell'amore per il lavoro, serenamente occupando ore che altrimenti sarebbero di ozio o di vizio» [UNRRA-CASAS 1951, 8].



ELENA R. TRUNFIO



2: La localizzazione del villaggio UNRRA-CASAS, elaborazione di E.R. Trunfio. Fonte dell'immagine: Google Earth Pro.

Accettando l'appartamento, tuttavia, i beneficiari avrebbero dovuto rispettare una serie di regole comportamentali e prescrizioni mirate al mantenimento del decoro fisico del quartiere: gli edifici non potevano essere modificati nella forma e nelle funzioni, i colori e gli elementi costruttivi dovevano rimanere immutati, il verde doveva essere curato e non era ammessa nessuna forma di 'personalizzazione'. Il compito di vigilare sul rispetto delle prescrizioni fu dato ad un assistente sociale che, nella strategia dell'UNRRA, ebbe un ruolo di fondamentale importanza: oltre a controllare la buona condotta delle famiglie, l'assistente si inserì «nel vivo delle situazioni particolari e dei numerosi problemi [...], ne studiò gli aspetti e la consistenza, valutando i caratteri delle famiglie e le loro possibili reazioni, poggiando su queste basi per realizzare iniziative specificatamente tendenti alla soluzione dei problemi».



3: Cartolina del villaggio UNRRA-CASAS subito dopo l'inaugurazione nel 1953. Fonte: [www.delcampe.net](http://www.delcampe.net)

Senza entrare nel merito di questo approccio, è bene però sottolineare come la costruzione del villaggio UNRRA-CASAS ebbe un importante risvolto sociale nella Scilla post-bellica: al piano terra di una delle abitazioni venne infatti allestito un centro civico in cui si svolsero diverse iniziative di animazione territoriale che coinvolsero tutta la comunità, non solo quella residente nel villaggio, migliorando, a detta dei testimoni diretti di quegli anni, le condizioni di vita dell'intero paese: doposcuola, tornei sportivi, competizioni di varia natura e tombolate sono solo alcune delle attività ricordate dalle fonti orali, che contribuirono a ricucire i legami sociali e ricostituire un senso di comunità e di appartenenza. In questo senso, la costruzione del villaggio si rivela un'efficace operazione urbanistica, andando a soddisfare non solo il contingente bisogno abitativo ma rispondendo all'esigenza di ricreare le condizioni di benessere sociale funzionali ad una ripresa graduale della vita quotidiana. Il quartiere, inglobato nell'espansione moderna e affiancato da altri immobili costruiti nell'ambito dell'edilizia sovvenzionata, risulta ancora oggi ben leggibile nell'impianto urbanistico originario, che non è stato stravolto, nonostante la presenza di diverse superfetazioni e rifacimenti avvenuti in seguito al riscatto degli appartamenti (figg.4-5).



ELENA R. TRUNFIO



4: Veduta di uno degli immobili sulla via Roma allo stato attuale. Foto di Andrea Mortelliti, 2020. Per gentile concessione dell'autore.

5: Veduta degli isolati interni del quartiere allo stato attuale. Foto di Andrea Mortelliti, 2020. Per gentile concessione dell'autore.

## Conclusioni

Nonostante la portata e il modo in cui ha inciso nella ricostruzione post bellica, l'operato del CASAS non è ben documentato dalla storiografia, sia per la vastità degli interventi che riguardarono tutto il territorio nazionale sia per la mancata schedatura e catalogazione della documentazione archivistica relativa alla vicenda. L'esempio qui trattato costituisce quindi un primo punto di partenza nell'indagine sulle attività del CASAS in Calabria ed è rappresentativo di una stagione della storia dell'urbanistica che seppe mettere al centro del dibattito il tema della casa, inaugurando la grande tradizione italiana dell'edilizia residenziale pubblica. Al di là dell'apprezzabile qualità architettonica e dell'attenzione verso lo spazio pubblico, colpiscono soprattutto le 'norme d'uso' di tali abitazioni: indicazioni comportamentali e una sorta di regolamento edilizio, che vietava l'iniziativa privata a favore di un comune mantenimento della cosa pubblica. Nello spirito del Comitato, infatti, la casa non era il luogo delle libertà individuali, ma rappresentò un mezzo attraverso cui costruire una società indottrinata alla 'felice convivenza'. Dunque si tratta di un modello architettonico orientato ideologicamente e con una evidente finalità pedagogica nel rispetto delle regole e del mantenimento del decoro della propria abitazione. Il 'povero sventurato' avrebbe appreso la disciplina del vivere civile, e più in generale l'integrità del costruito avrebbe assicurato la dignità morale dei suoi abitanti.

## Bibliografia

- FOX, G. (1950). *The origins of UNRRA*, in «Political Science Quarterly», n. 4, pp. 570-571.
- GORIO, F. (1956). *Considerazioni sul quartiere San Basilio*, in «Casabella», n. 212, pp. 53-54.
- GORIO, F. (2002). *Il testimone*, in *Fanfani e la casa: gli anni Cinquanta e il modello italiano di welfare state, il piano INA-Casa*, a cura dell'Istituto Luigi Sturzo, Soveria Mannelli, Rubbettino, pp. 229-270.
- SALVATICI, S. (2011). *Not enough food to feed the people. L'UNRRA in Italia (1944-1945)*, in «Contemporanea», n. 1, pp. 83-99.
- SPAGNOLLI, G. (1953). *Il problema della casa e l'opera di recupero sociale dell'Unrra-Casas*, in «Assistenza d'oggi», n. 3, pp. 3-28.
- TEDESCO, L. (2010). *Italia e Nazioni Unite. Le origini dell'UNRAA CASAS nel dopoguerra*, in «Nuova Storia Contemporanea», n. 3, pp. 131-133.
- UNRRA, (1946). *L'UNRRA aiuta l'Italia*, Roma, UNRRA.
- UNRRA-CASAS, (1951). *UNRRA-CASAS. Ricostruzione edilizia e costruzione morale*, in «Assistenza d'oggi», n. 9, pp. 3-15.





## ***L'arte decorativa nell'architettura del Novecento a Napoli. L'opera di Paolo Ricci tra contaminazione e nuove tecniche espressive***

*Decorative art in twentieth century architecture in Naples. Paolo Ricci's work between contamination and new expressive techniques*

**FRANCESCO VIOLA**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*Napoli ha rappresentato nel Novecento un luogo privilegiato di sperimentazioni sul tema del rapporto fra architettura e arti figurative. Tra i personaggi che più hanno contribuito a quest'esperienza va ricordato Paolo Ricci (1908-1986) nelle sue vesti di critico d'arte, pittore, ceramista, fotografo. Una delle sue grandi passioni è stata l'architettura, intesa come un palinsesto sul quale ha voluto aggiungere la propria narrazione, il proprio punto di vista di artista e intellettuale impegnato.*

*Naples represented in the twentieth century a privileged place of experimentation on the theme of the relationship between architecture and figurative arts. Among the characters who contributed most to this experience, Paolo Ricci (1908-1986) should be remembered in his capacity as art critic, painter, ceramist, photographer. One of his great passions was architecture, intended as a palimpsest on which he wanted to add his own narrative, his point of view as an artist and intellectual engaged.*

### **Keywords**

Paolo Ricci, arte, architettura.

*Paolo Ricci, art, architecture.*

### **Introduzione**

Il termine 'ornamento' in architettura si riferisce sia al vasto repertorio decorativo costituito da cornici, lesene, paraste, ecc. che riveste le superfici dell'edificio, generalmente disegnate dallo stesso architetto, sia alle opere d'arte (sculture, altorilievi, affreschi, ecc.) inserite all'interno dell'edificio e realizzate da altri artisti. Mentre le prime sono strettamente complementari alla costruzione, le seconde hanno un carattere 'accessorio' e sviluppano un tema narrativo (storico, mitologico, morale, ecc.) che può avere o meno relazione con l'uso dell'edificio. Il palinsesto della città è stato riscritto più volte nel corso della storia non solo modificando i tracciati viari e sostituendo gli edifici ma anche rinnovando costantemente i repertori decorativi delle architetture, talvolta solo sovrapponendo dei nuovi abiti ai corpi preesistenti. La modernità ha bruscamente interrotto questa prassi: troppo diverse tipologicamente e distributivamente le nuove architetture per poter essere semplicemente camuffate. Le logiche della 'tabula rasa' e del 'piccone demolitore', spesso congeniali alla propaganda di poteri autoritari, hanno preso il sopravvento sulle trasformazioni incruente degli ornamenti superficiali. L'economia espressiva, la perfetta corrispondenza tra articolazione volumetrica e funzione, la trasparenza delle facciate che mostravano la qualità degli spazi moderni erano già in sé espressione di una nuova forma di bellezza e narrazione della libertà conquistata dall'umanità grazie all'invenzione della 'macchina per abitare'.

FRANCESCO VIOLA

L'architettura moderna non ha però potuto rinunciare a lungo all'arte. Il progressivo sopravvento che i valori della tecnica e dell'economia hanno preso nei confronti della forma hanno finito con mettere in crisi la sua stessa identità di produzione creativa. Ritornare a una forma di collaborazione con le arti figurative è allora diventato indispensabile. Se da un lato, dunque, la decorazione diffusa è ritornata a rivestire le architetture moderne nelle forme delle tessiture materiche (calcestruzzo, mattoni, grés, ecc.) e dell'ostentazione dei nuovi materiali artificiali, l'arte nelle sue espressioni puntuali è ricomparsa all'interno dell'architettura moderna, sebbene con modalità diverse dal passato. A partire dagli anni Quaranta e fino agli anni Sessanta del secolo scorso molti architetti moderni hanno creduto sinceramente nella possibilità di realizzare una nuova 'sintesi delle arti', condividendo questo ideale con un nutrito gruppo di artisti (Léger, Miró, Arp, Calder, Vasarely, ecc.) che, a loro volta, hanno visto nell'architettura un'opportunità per abbandonare 'l'arte da cavalletto' e raggiungere un più vasto pubblico. I luoghi privilegiati di questa contaminazione sono state le università (Città del Messico, Harvard, Caracas, Napoli), gli edifici pubblici (in Italia, in particolare, la 'legge del 2%' ha fortemente incentivato l'istallazione di opere d'arte nelle scuole, negli ospedali, negli uffici pubblici) e alcuni complessi residenziali (ne è un esempio il quartiere QT8 di Milano) [Viola 2010].

Più recentemente i legami tra arte e architettura si sono nuovamente allentati, gli artisti hanno cercato di emanciparsi alla ricerca di un rapporto più diretto con lo spazio urbano nel suo insieme e con le persone che lo abitano. Le opere disposte nelle strade e nelle piazze, lungo i flussi dei viaggiatori, ricercano oggi una relazione con la vita pulsante della città piuttosto che con i muri inanimati.

### **1. L'arte di Paolo Ricci nell'architettura napoletana del Novecento**

In questo percorso che ho velocemente delineato, Napoli ha rappresentato nel Novecento un luogo privilegiato di sperimentazioni, assunte come riferimento anche nel dibattito internazionale come la Mostra delle Terre d'Oltremare (1940), la Facoltà di Ingegneria (1956-1965) e, più recentemente, le 'Stazioni dell'arte' della Linea Uno della Metropolitana (1995-2005). Tra i personaggi che più hanno contribuito con i propri scritti e le proprie opere a quest'esperienza va ricordato Paolo Ricci (1908-1986) nelle sue poliedriche vesti di critico d'arte, pittore, ceramista, fotografo e illustratore grafico. Una delle sue grandi passioni è stata l'architettura, intesa come un palinsesto sul quale egli ha voluto aggiungere la propria narrazione, il proprio punto di vista di artista e intellettuale impegnato a incidere sulla realtà del proprio tempo.

Sul rapporto fra architettura, arte e decorazione, la sua posizione è stata sempre molto netta, sin dal saggio che scrisse appena ventitreenne sull' 'Orientamento architettonico' (1931) nel quale aveva celebrato l'avvento della macchina come un'opportunità per spazzare via ogni residua forma ornamentale, grazie «all'affermarsi del senso di praticità e razionalità assoluta, spoglia cioè da ogni sovrapposizione emotiva e priva di qualunque concetto di mistero e di soprannaturale» [Ricci 1931]. L'anno seguente, in uno scritto di analogo contenuto, ribadiva come alla bellezza rappresentata dalle vecchie decorazioni ne fosse subentrata una nuova costituita dalle funzioni «sociali, igieniche e pratiche» [Ricci 1932]. In tal senso, non vi era più spazio per confusioni e compromessi: non poteva che esistere una sola forma di architettura – sobria, razionale e concepita all'interno di una visione urbana – e, a fianco di essa, un'arte socialmente utile e popolare, senza però commistione di ruoli e di responsabilità tra i due ambiti.

In un altro testo dal titolo 'Architettura e arti figurative' chiariva in che termini le opere d'arte debbano inserirsi nell'architettura, tenendo conto di «due distinte considerazioni: la prima, di intervenire nel discorso architettonico e compositivo generale con elementi figurativi e decorativi che siano tali da non rompere l'unità e di non distrarre l'osservatore dalle linee e dalle forme essenziali della composizione architettonica» [Ricci s.d., 92]. Dunque, un'arte che abbia rispetto per l'opera architettonica intesa come palinsesto sul quale scrivere stabilendo un rapporto di continuità con la tradizione locale sia attraverso il linguaggio sia attraverso la scelta dei materiali e le tecniche espressive. Ricci è, infatti, convinto che non si possa prescindere dall'appartenenza alla cultura locale per essere veramente internazionali e, nel caso di Napoli, «la materia con cui si esprime questo linguaggio è per tradizione lo stucco, ma anche il mosaico e la ceramica si ritrovano di frequente nell'architettura napoletana antica. Noi pensiamo che tali materie – scrive ancora Ricci –, insieme ad altre più moderne, possano essere impiegate con piena legittimità. Una pura e semplice trasposizione stilistica di vecchi modi formali, come è ovvio, sarebbe tuttavia assurda e inutile. Le vecchie tradizioni si vivificano solo se rivissute e ricreate da modi espressivi attuali e sensibili» [Ricci s.d., 92].

Nelle sue opere decorative Ricci si è espresso attraverso due linguaggi diversi. Un gruppo di opere è di genere fantastico e astratto, altre sono realistiche e prediligono temi storici e della tradizione popolare. Contro coloro che lo accusavano di essere eccessivamente eclettico Ricci ha sempre difeso la propria libertà espressiva ed il rifiuto di ogni rigido canone accademico rivendicando una 'coerenza di fondo' che lo portava ad adottare linguaggi diversi in relazione ai contenuti dell'opera ed alle condizioni contestuali: «Un pittore - scriveva - dipinge sempre lo stesso quadro; voglio dire che nell'atto di trasferire una immagine sulla tela, egli esprime sempre il suo mondo, sé stesso, un 'sé stesso' che cambia in rapporto al preciso momento che l'artista sta vivendo, in rapporto alle idee e alla cultura alle quali aderisce, alle scelte di vita, insomma, e, anche, agli umori e ai sentimenti che in lui predominano in determinate circostanze d'ambiente e di luogo. Il suo linguaggio, allora, se aderirà pienamente ai vari momenti dell'ispirazione, sarà quello giusto, anche se a un osservatore superficiale esso potrà apparire incoerente rispetto a certe opere confrontate ad altre opere dello stesso artista» [Ricci 1974].

In tal senso considerava le superfici che l'architettura metteva a disposizione del suo lavoro dei veri e propri palinsesti sui quali egli sceglieva il proprio linguaggio e i contenuti in relazione alle condizioni del luogo e del momento.

Al primo filone artistico fa riferimento l'esperienza del laboratorio 'Ceramica di Posillipo' che Ricci fondò nel 1937 con Giuseppina De Feo, Paolo Marone e lo scultore Antonio De Val, cui si affiancarono nel tempo artisti come Edoardo Giordano, Aniellantonio Mascolo, Salvatore e Luigi Pinto [Napolitano 2003]. Tra gli scopi della piccola fabbrica c'era proprio quello di rinnovare le tradizioni artigianali napoletane stabilendo un rapporto privilegiato tra la ceramica e l'architettura attraverso la produzione di pannelli decorativi per pareti e pavimenti e di oggetti d'arredo che recuperavano in maniera ironica l'iconografia napoletana.

Nel 1938 Ricci è l'autore di un bellissimo pannello ceramico dedicato a Napoli, alla sua architettura e alle sue tradizioni popolari, presentato alla IX Esposizione dell'Artigianato di Firenze. L'anno seguente lo ritroviamo impegnato nei lavori di decorazione della Mostra delle Terre d'Oltremare, sia come artista della Ceramica di Posillipo cui è affidata la realizzazione dei pavimenti decorati e dei pannelli sulle pareti del Ristorante della piscina sia come autore dei rivestimenti in ceramica dell'Acquario Tropicale progettato da Carlo Cocchia [Siola 1990, Basilico 2009]. Quest'opera è anche la prima in cui Ricci ha un ruolo in un'architettura sin dall'inizio della sua progettazione. Il risultato è una decorazione di straordinaria qualità



FRANCESCO VIOLA



1: *L'Acquario Tropicale della Mostra d'Oltremare a Napoli, rivestimento ceramico di Paolo Ricci, da 1ª Mostra Triennale del lavoro italiano nel mondo, 1952.*

artistica per l'originalità della plastica e la giocosa composizione delle figure marine, ispirata, per sua stessa ammissione, alle vivaci decorazioni murali messicane.

Ancora in ceramica sono altre due successive opere di Ricci cui accennerò brevemente perché già oggetto di precedenti studi cui rimando per approfondimenti. La prima è un pannello realizzato nel 1963 e inserito nella facciata di un edificio residenziale in via Bernardo Cavallino a Napoli. La raffigurazione è ispirata al mito classico di Eraclio, il colosso di Barletta, raffigurato al centro tra un paesaggio pugliese con trulli, attrezzi agricoli e arnesi da fabbro e un panorama di Napoli con gru e vari attrezzi edili in primo piano. Si tratta di una celebrazione della famiglia Ricci che dalla Puglia si era trasferita anni addietro a Napoli, lasciando le attività agricole e un'officina per la lavorazione del ferro per dedicarsi alle costruzioni edili [Ricci, Grieco 2011, Viola 2016].

L'altra opera in ceramica, ben più importante, è la decorazione per la Facoltà di Ingegneria di Napoli del 1964, costituita da due decorazioni di grandi dimensioni su piazzale Tecchio [Viola 2016]. In entrambi i pannelli il tema trattato è il progresso scientifico, visto da due punti di vista diversi. Quello in corrispondenza dell'aula magna vuol mettere in guardia dalle conseguenze drammatiche che un distorto delle scoperte scientifiche potrebbe avere sul futuro dell'umanità (come l'energia atomica, la conquista dello spazio per fini militari, ecc.). L'altro pannello, invece, in corrispondenza della biblioteca, trasmette un messaggio positivo e rassicurante. Celebra le conquiste della scienza come una opportunità di





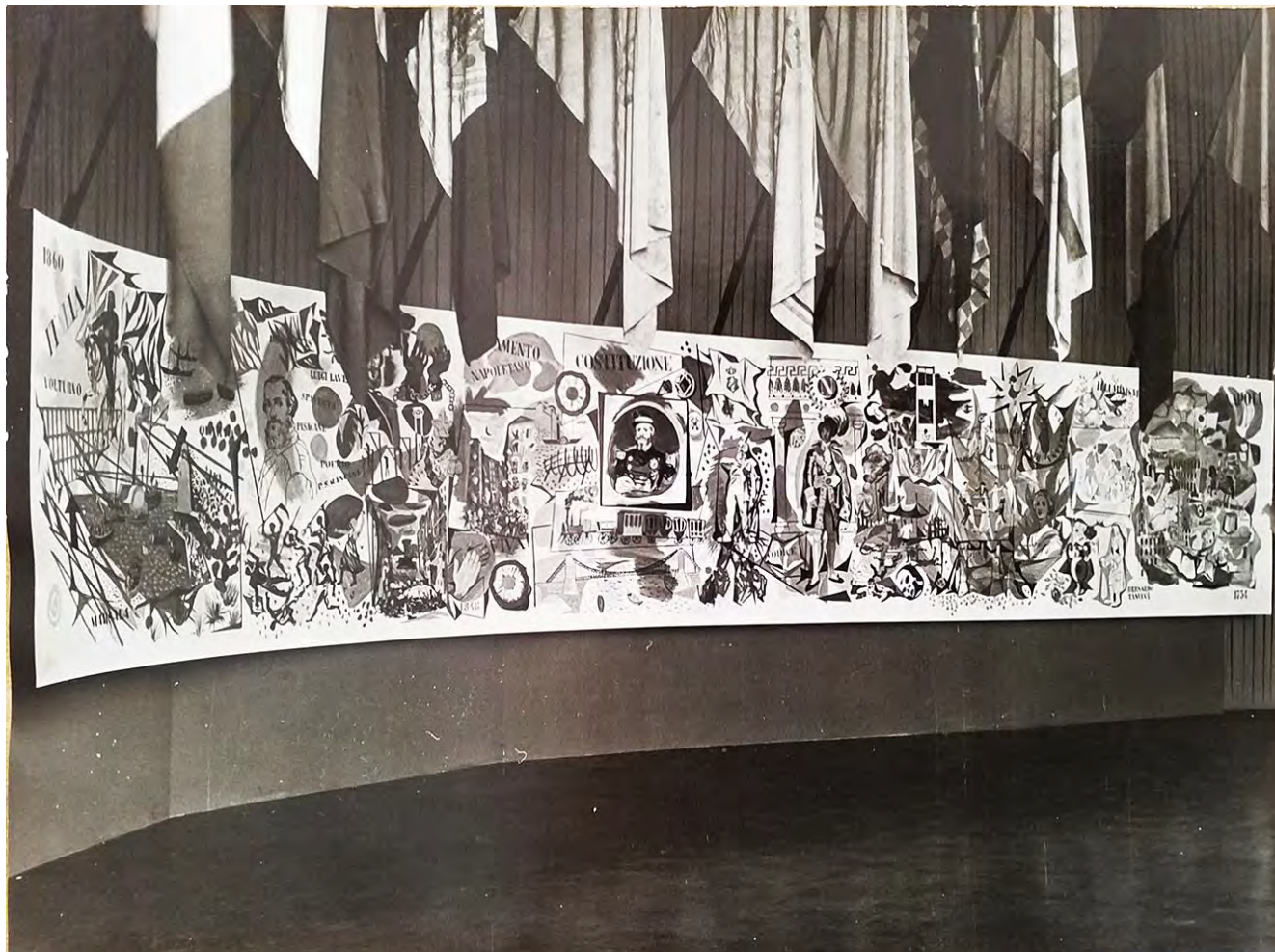
2: Decorazione di Paolo Ricci per il padiglione della SME alla XX Fiera del Levante di Bari (1956), in Archivio di Stato di Napoli, Archivio Paolo Ricci.

progresso verso un futuro sempre migliore e rappresenta le discipline scientifiche attraverso una sequenza di figure fantastiche che sembrano muoversi a mezz'aria, tra il graticcio in primo piano e lo sfondo azzurro. L'effetto finale è analogo a quello di una grande vetrata decorata, antica tecnica artistica che proprio negli anni Cinquanta veniva riscoperta e riproposta in chiave contemporanea. Nel complesso universitario di Caracas, uno dei principali riferimenti del programma napoletano, ve ne sono diversi esempi interessanti di Manaure, Salazar, Otero, Léger.

Tra le decorazioni per l'Acquario Tropicale e quelle della Facoltà di Ingegneria si colloca un'opera del 1956, realizzata stavolta con pittura murale. Si tratta del grande pannello realizzato per decorare il padiglione espositivo della SME alla XX Fiera del Levante a Bari progettato dagli architetti Vittorio Chiaia e Massimo Napolitano [Chiaia, Napolitano 1956]. L'architettura dell'edificio era scomposta in più piani e pareti indipendenti, ciascuna di materiali e colori diversi, di gusto decostruttivista. Ciò favoriva l'inserimento di opere d'arte, come il murale di Ricci e la scultura in ferro di Mimmo Castellano all'interno, che apparivano come due elementi indipendenti dalla costruzione senza però modificarne l'immagine d'insieme. Il murale era dipinto con colori vivaci su fondo scuro con figure fantastiche e alcuni simboli liberamente composti.



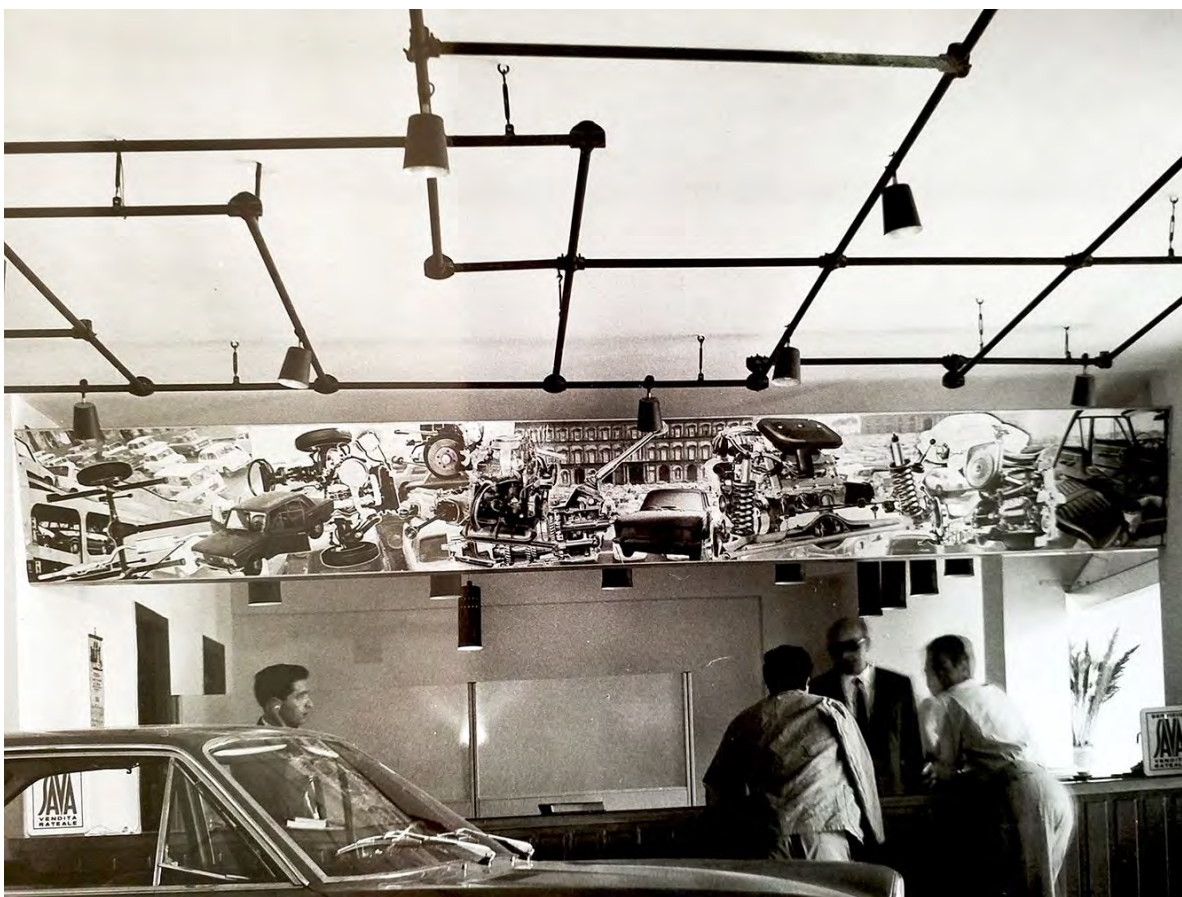
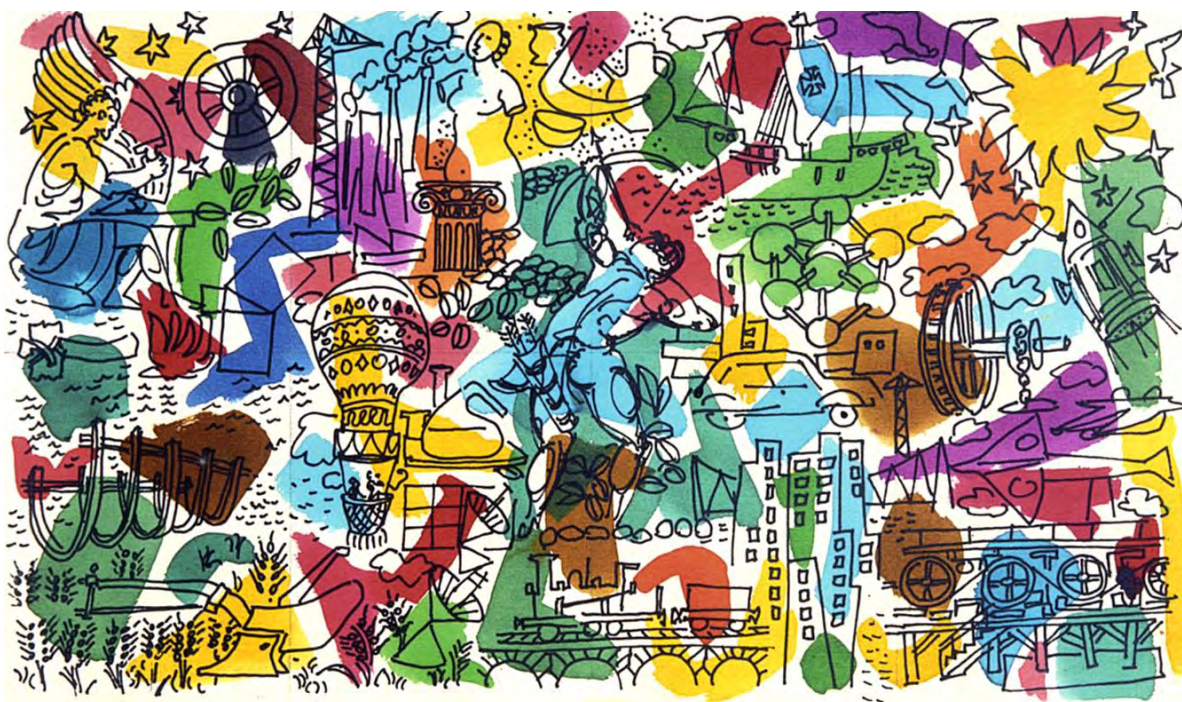
FRANCESCO VIOLA



3: Pannello di Paolo Ricci per la mostra 'Il Mezzogiorno verso l'Unità d'Italia, 1734 -1860', in Archivio di Stato di Napoli, Archivio Paolo Ricci.

L'altro gruppo di opere realizzate da Ricci per l'architettura è più affine alla sua produzione di quadri in stile neorealista con l'intento di comunicare, attraverso un linguaggio popolare e di immediata presa, i valori civili e di impegno sociale in cui credeva. Molte di queste opere, infatti, sono state ideate per luoghi di lavoro ed edifici collettivi dove più frequenti sono i contatti con il pubblico. Il primo intervento di questo tipo risale al 1953 quando, su invito di Luigi Cosenza, presentò una proposta di decorazione degli spazi interni per la fabbrica Olivetti di Pozzuoli. Il progetto era ispirato a un modo nuovo d'intendere il rapporto fra arti figurative e architettura, «e cioè non come quadri o pitture murali e statue accidentalmente entrati nella fabbrica e sistemati qua e là negli spazi liberi, ma come elementi precostituiti nel progetto dell'edificio, legati organicamente alla costruzione, destinati a raggiungere nel modo più preciso ed avanzato la soluzione dei rapporti contenuto-forma, a cui tende tutta l'opera» [Cosenza 2006]. La proposta di Ricci prevedeva dei grandi pannelli dipinti sospesi a mezz'aria nei capannoni e disposti a nastro intorno ai pilotis. I temi rappresentati intendevano ricordare agli operai i valori della cultura e del paesaggio locale e alcuni momenti eroici della storia napoletana che aveva visto il popolo protagonista del proprio riscatto contro l'oppressione (Spartaco, Masaniello, Luisa Sanfelice, le Quattro giornate di Napoli).





4: Bozzetto di Paolo Ricci per la decorazione nella Scuola Elementare di Padula (1962), Archivio Luigi Cosenza.

5: Pannello di Paolo Ricci con fotomontaggio nella commissionaria Fiat di Torre del Greco, Archivio di Stato di Napoli. Archivio Paolo Ricci.

FRANCESCO VIOLA

Ancora alla storia napoletana è dedicato un pannello realizzato per le celebrazioni del centenario dell'Unità d'Italia nel 1960. Fu allora organizzata una mostra presso l'Archivio di Stato di Napoli dal titolo: 'Il Mezzogiorno verso l'Unità d'Italia, 1734 -1860'. Di quest'opera abbiamo testimonianza attraverso alcune foto, anche se non ne conosciamo la collocazione precisa. Si tratta di un dipinto impegnativo sia per le dimensioni sia per il numero di episodi storici illustrati, dal 1734 al 1860, di cui Ricci riesce a proporre una straordinaria sintesi figurativa. Si va dal regno di Carlo di Borbone, di cui sono celebrate le politiche culturali e le scoperte archeologiche di Pompei ed Ercolano, passando per l'Illuminismo e la Repubblica napoletana, i moti del 1848 sino all'impresa dei Mille sotto il comando di Garibaldi. Nell'insieme il dipinto appare un grande collage di immagini di scala e soggetti differenti (ritratti di personaggi, dettagli architettonici, paesaggi) talvolta compenetrati l'uno nell'altro e talvolta distinti da riquadri dai bordi netti come in un collage cubista o futurista, tecnica cui rimanda anche l'uso di scritte a grandi caratteri che individuano i protagonisti e le date degli avvenimenti.

Nel 1962 Ricci ha l'opportunità di realizzare un ciclo di tre pannelli in legno dipinti per la Scuola Elementare di Padula in provincia di Salerno che riprendono e sviluppano i temi a lui cari del progresso dell'umanità, del paesaggio campano e della storia meridionale. Si tratta di due grandi opere, di metri 5 x 3 ciascuna, poste sulle pareti del salone centrale delle attività scolastiche oltre a una terza opera, di più modeste dimensioni (metri 2,50 x 2), collocata nell'atrio d'ingresso e dedicata a Carlo Pisacane, patriota meridionale, immolatosi proprio a Padula nel 1857 nel tentativo di restituire la libertà alla propria terra. In questi dipinti, realizzati a tinte vivaci con grandi macchie di colore, Ricci sceglie uno stile realistico e di immediata presa sui giovani, attenendosi a «tre criteri essenziali – come scrive nella relazione -: 1°, quello di rendere vivace, col colore e col grafico, l'ambiente; 2°, quello di stimolare, col mezzo delle immagini didascaliche, l'interesse dei ragazzi ai temi rappresentati; 3°, quello di dare una sintesi comprensibile dei fatti storici e umani, facendo risultare al centro di ogni composizione il valore dell'uomo e la sua capacità di dominare gli elementi della natura. Nel complesso, dunque, l'artista ha voluto con la sua opera affiancarsi a quella degli educatori» [Ricci s.d., 82; Viola 2016].

Le ultime opere che meritano di essere ricordate in questa rapida carrellata, anche per mostrare la padronanza con cui Ricci si muoveva tra tecniche diverse, sono i pannelli fotografici realizzati per la concessionaria di automobili Fiat di Torre del Greco. Si tratta di due grandi fotomontaggi disposti sui banconi dell'esposizione con immagini in bianco e nero. I collage ritraggono particolari della fabbricazione industriale delle autovetture sullo sfondo del grande parcheggio a cielo aperto che negli anni Sessanta era diventata la piazza del Plebiscito di Napoli, proprio davanti alla facciata monumentale di Palazzo Reale.

Un'opera, dunque, nata con l'intento di celebrare le capacità produttive dell'azienda automobilistica torinese ma che poi finiva col denunciare – come era nello spirito d'impegno civile di Paolo Ricci – le conseguenze negative sulla qualità dell'ambiente urbano mostrando la piazza storica invasa dalle lamiere.

### **Bibliografia**

- ARENA, G. (2011). *Visioni d'oltremare: allestimenti e politica nelle esposizioni coloniali del XX secolo*, Napoli, Fioranna.
- BASILICO, A. (2009). *Il volto decorato dell'architettura. Napoli 1930-1940*, Napoli, Paparo, pp. 141-144.
- CHIAIA, V., NAPOLITANO, M. (1956). *Un padiglione alla Fiera di Bari*, in «L'architettura. Cronache e storia», pp. 376-379.
- COCCHIA, C. (1941). *L'Acquario Tropicale dell'arch. Carlo Cocchia*, in «Architettura», n. 1-2.
- COSENZA, G. (2006). *Luigi Cosenza, La fabbrica Olivetti a Pozzuoli*, Napoli, Clean, p. 99.

- NAPOLITANO, G. (2003). *La Ceramica di Posillipo (1937-1947)*, Salerno, Centro Studi Salernitani "Raffaele Guariglia".
- RICCI, D., GRIECO, A. (2011). *Ceramica e architettura nello sguardo di Ricci*, in *La ceramica del Novecento a Napoli. Architettura e Decorazione*, a cura di M.G. Gargiulo, Napoli, Fioranna, pp. 349-355.
- RICCI, P. (1931). *Orientamento architettonico. Studio sulle correnti architettoniche moderne*, Archivio di Stato di Napoli, Archivio Paolo Ricci, parte generale, unità n. 83.
- RICCI, P. (1932). *Discutere il fatto dell'architettura*, Archivio di Stato di Napoli, Archivio Paolo Ricci, parte generale, unità n. 84.
- RICCI, P. (1974). *Paolo Ricci, Todi - Palazzo del Popolo Mostra antologica delle opere di Paolo Ricci*, 11 aprile – 5 maggio 1974, nota introduttiva.
- RICCI, P. (s.d.). *Architettura e arti figurative*, s.d., dattiloscritto con correzioni autografe, Archivio di Stato di Napoli, Archivio Paolo Ricci, Parte generale, unità n. 92.
- RICCI, P. (s.d.). *Note sulla decorazione della Scuola elementare di Padula, opera di P. Ricci*, in Archivio di Stato di Napoli, Archivio Paolo Ricci, Parte generale, unità n. 82.
- SIOLA, U. (1990). *La Mostra d'Oltremare e Fuorigrotta*, Napoli, Electa Napoli, pp. 115-116.
- VIOLA, F. (2010). *Ingegneria, architettura e arte nelle opere pubbliche: gli esiti della legge del 2% a Napoli*, in S. D'AGOSTINO (a cura di), *Storia dell'Ingegneria Atti del 3° Convegno Nazionale*, Napoli, Cuzzolin, II vol., pp. 1217-1225.
- VIOLA, F. (2016). *L'architettura insegnante. Il Politecnico di Luigi Cosenza*, Napoli, Clean, pp. 160-161.

**Fonti archivistiche**

Archivio di Stato di Napoli, Archivio Paolo Ricci.  
Archivio Luigi Cosenza.





## *Forgetting by Modernity and Constructing the New for the Ideal Modern City in the 20<sup>th</sup> Century: Ankara as the City Act-Palimpsest*

**GOZDE YILDIZ**

Politecnico di Torino

### **Abstract**

*The 20<sup>th</sup> century was the important period for the modern ideas on heritage preservation and the search for the ideal-modern city. And some cities attained the role of capital-city through the will of political and national ideologies such as Brasillia, Canberra, Candigarh and Ankara. Although Ankara has a long history, it is generally known as designed ideal-modern capital for the Turkish nation state. The modern stratification of the city which was interpreted by the national dominant actors following the prominent movements of that era such as modernism, garden city concept in architecture and urban planning, was designed based on the dichotomies of the ideas of culture in society. This work addresses the comprehensive understanding of the relationship between the pre-existing and new, the past and present of the city itself by reading the modern stratification of the city through the existing publications, photos and on-site investigations in order to understand the historical trajectory of the city.*

### **Keywords**

Ankara, Modernism, City-Palimpsest, Forgetting, Early Republican Period.

### **Introduction**

The 20<sup>th</sup> century was the important period for the modern ideas on heritage preservation and the search for the ideal-modern city through the transportation of forces and ideas which travelled whole around world [Bandarin and Van Oers, 2012]. Some cities attained the role of capital-city through the will of political and national ideologies in this period such as Brasillia, Canberra, Candigarh, Islamad and Ankara. Although Ankara has a long history, it is generally known as designed ideal-modern capital for the Turkish nation state. The city provides an exceptional example of 'other modernisms' through its constructed image of modern-ideal capital city in its recent historical trajectory starting from the 1923 with the foundation of Turkish Republic [Deriu, 2013]. The modern stratification of the city was interpreted by the national-international dominant actors following the prominent travelled movements, ideas, people, information, technology and so on in the 20<sup>th</sup> century, such as modernism, garden city concept in architecture and urban planning. In fact, the transformation of this Anatolian Ottoman city began as a declining Ottoman town, although republican historiography presents as a city-palimpsest [Batuman, 2012], but rather, in this presented paper I will discuss the city as act-palimpsest.

The focus of this paper is the city of Ankara concentrated on the modern and contemporary - or modern in a common sense- stratifications and their relationship with the previous and recent time-making acts of the city in the actual time to construct the collective memory. I will benefit Akcan's conceptions of translation in architecture of which she defines as international transportations of any cultural flow from one place to another in the transformation processes during the act of transportation [Akcan, 2018], and other post-structuralist conceptions in order to understand the modern and contemporary in global era, approaching to the city as a body or object. To do this, Ataturk Boulevard planned by Herman

Jansen as a 'skeleton' and network linking the other segments of the city for urban growth through time-making acts of the major actors in the transition eras, is chosen to analyse the relationship between ancient, modern, contemporary and recent stratifications of Ankara which has become a skeleton linking the time-making acts. It has strong symbolic role, as like inherited 'monument' for time-making actors or act-palimpsest. I will assume that Ataturk Boulevard reflects the memory-scape formed through acts in time which makes the city of Ankara as act-palimpsest.

### 1. Memory-scape and Selectivity

The landscape and landscape folding formations both in abstract and actual space are the central elements in a cultural system as a 'potential of differences' which represent together inside and outside signifying elements communicated, re-produced, experienced and explored by social agents, by both insiders and outsiders [Deleuze, Guattari, 1987]. They define the values given to heritage specific to geographies by any kind of agents including visible and invisible forms, material and immaterial objects, human and non-human actors, depending on societies' predecessors and cross-cultural relations occurred beyond time and space. Culture, in general sense, might be existed by inflicted powerful idea on its formation process which means that it shaped through the time-making acts, either organic or artificial ways. For the cases which have shaped through artificial intertwined histories, built environments are very symbolic since they are the stages on which these acts produced, reproduced, erased or invented by the operator organisms [Choay 1995]. These operators and their operations, or actors and their acts for time-making, generate their reflections on built environments as heritage, values of heritage, memories, collective memories in actual space as representation of time translations following the Akcan's theory of translation [Akcan 2018].

The term '*belonging*' plays very crucial role for explaining the '*avant-garde's interests*' in the materials of memory and memory-scape formations. Those interests also could be considered as the collage, objet trouvé, formation of new orders and groups by shifting those materials which belong to memory's heritage [Jones 2007]. Within this regard, formation, trans/re-formation and transmission are the actions which are always linked with the 'concept of culture' depending on the thing and the people (observed and observer), they define the heritage values, and the relationship among them enlightens the questions of 'which cult of monument to select as heritage?' and 'what represent for the modern societies?' [Choay 1995]. For defining the values, the action of 'remembering' or 'forgetting' which is always linked with the memory, plays a crucial role for societies and the phenomena of identity. In fact, it is not the thing per se we are trying to conserve, but its cultural significance perceived by the societies in a specific time according to selected values [Riegl 1982]. The time provides the stability through orders against 'another' by the actions of remembering or forgetting of the fragments of the past through the act of selection [Augé 2004]. And memory is a fundamental element of this whole complex structure during the implementation of the idea of culture in order to provide the stable turning points. Therefore, memory is a must for the acts of time-making actions and for constructing the memory-scape.

In this regard by benefitting these conceptions and approaches, cities or capital cities as like Ankara that is the focus of this paper, has become body comprised of different organs with soul or without soul depending on the acts done. Architectural and their related forms are the reflection of this body-soul relationship as assembled assemblages in a unified image as a collage, representing the heritage itself. According to Hegemann, the city as a continuous and incremental collage, where all the parts while maintaining their identity, interact to create

the new spatial meaning in diverse time sequences [Bandarin, Van Oers 2012]. From the 1920s, just after the declaration of the independence and establishment of the republic, until the end of 1950s, new ideology for the new country had formed the modern and/or contemporary stratifications of Ankara. Following the cross-cultural relations, travelled ideas, people, information, movements, technology which have occurred between places in time, had re-defined the built environment of the city using the idea of culture, memory and identity by main actors through time-making acts, and made the city as act-palimpsest. This process of time-making could be re-read on Ataturk Boulevard today which carries the role of linking the different time-sequences acts through existing modern architectural buildings.

## **2. Modern and Contemporary Stratifications of Ankara: Ataturk Boulevard, Memory-scape of the City as Act-Palimpsest**

The fate of modern-ideal capital city, Ankara, emerged in the 1920s with arrival of republicans which had been known as an important commercial Ottoman town before the First World War [Batuman 2012]. Its topographical and geological features and importance locating at the central zone of Anatolia, had always played a crucial role for the city history. At the beginning of the 1920s and after the 1923 just after the declaration of the independence, Ankara was chosen as the new capital for the new country which represented a perfect city to 'start over with a clean slate' through new republican ideology against the past, against Istanbul that was seen as the symbol of Ottoman Empire and the dark past wished to forget by the main actors [Baykan 1988; Derideu 2013]. After a short while of the establishment of the new country, the population increased rapidly, and planning of modern capital initiatives started. Most of these modern initiatives done after 1928 through national and international planners, architects and designers, using the masterplan prepared by Herman Jansen (1932), just after Lörcher plan (1924) for the new-modern capital of Turkish Republic which was the first step of the modernization of the city linking the ancient district with 'the new centre' planned and designed zoning and flexible planning approach, linking these modern new ideas on a boulevard as a skeleton of the city [Cengizkan 2004; Batuman 2012].

Jansens' famous drawings on flexible city planning approach at the beginning of the 1910s was quite influential in most of the planned modern cities that also proposed to the city of Berlin for the Greater Berliner Competition, in which he proposed a traffic network as a skeleton for urban growth and for linking and differentiating the green, industrial and residential zones in a city, defined with monumental inner-city squares and buildings [Borsi, 2015]. This planning approach of him also applied to the city of Ankara, and it is still one of a distinct character of the city planned by Jansen. In his design for Ankara as a capital city, while he kept the central role of the ancient district as it was, and proposed this skeleton - Ataturk Boulevard- to link the ancient part with European modern ideas for the new style of modern life as wished by the main actors' ideals in those years, with new modern monumental inner-city squares, green areas and buildings [Batuman 2012]. In time, boulevard has become one of a Lefebvre's concept of urban space as representation of space or space of representation [Lefebvre, 1991]. In other words, Ataturk Boulevard has become an articulation space which is a term conceptualised by Wolpe [1980] as a combination of relations and forces of productions through time-making acts as palimpsest. Its strong connector role between pre-existing and modern, modern and contemporary layers of Ankara, always plays a crucial role for continuity of the city too through symbolic weight of it [Uguz 2008].

Following these developments, Ankara has always imagined a tabula rasa due to the image of 'the other' based on dichotomies as a reference for the implementation of the new idea. In fact, the modernization process has formed the spaces and organization of the spaces within the city by constituted dichotomies such as İstanbul versus Ankara, Old Ankara versus New Ankara [Bozdoğan 2001; Gür 2011]. Starting from the 1920s, spatial organisation of the city had shaped around this time-making act-skeleton which is a boulevard as a modern public space defined through monumental public buildings, squares, ideologically symbolic sculptures, parks and green walking-ways. In the 1925s, the part of the boulevard which linked the historic and new centre reflected the first phase of modernisation of the city through governmental and educational monumental buildings mostly constructed by European architects and planners. In the 1930s, centralised economic policies, soviet ideas, centralised industrialisation which were stately controlled and managed activities, had strong impact on urban environment, especially on the expanding part of the new city -Yeni Şehir- and around the boulevard [Batur 1984; Keskinok 2006; Kocak 2008]. Through these developments, new city has become a spatial representation of elite identity and republican ideals [Batuman 2006], and the boulevard expanded towards north through new-modern representative public buildings of this time such as embassy and municipality buildings, parks, cafés, educational and cultural centres and so forth [Uguz 2008; Al 2011]. These transformations occurred on the boulevard in its historical trajectory were quite apparent also observations of the foreign people [Uguz 2008].

Starting from the 1950s and following them in the 1970s also had a representative image on the boulevard as another transition era as a result of the new travelled global ideas and after-war crisis impacts, and thus national dominant actors and their time-making actions were also quite different. Governmental changes occurred in this era, such as democratic multi-party system, liberal global travelled policies have influenced modern architecture through new applied liberal laws on property rights [Gultekin 2017]. These differences on built environment could be observed on the northern part of the boulevard's urban characteristics through new constructed public-private 'modern' – or contemporary – buildings such as Kizilay Emek building, Turkish Language Association building and Is Bank Building which are constructed in this transition era are few of them. In fact, this period was different from these previous mentioned top-down modernisation developments in the early republican era, and the public-private concrete buildings constructed in this time period were also 'modern' in Turkey [Resuloglu 2011].

The use of 'modern' as a term had a turning point in the 1950s, a new generation of modern architects used 'different kind of modern' in favour of contemporary architecture to distinguish their works [Laurence 2014]. Accordingly starting from the 1950s onward, national architects in Turkey re-evaluated the period's foreign works, and distinguished their works from the previous modern through new materials such as exposed concrete [Hasol 2017], thus one can say that the dichotomy was created between previous modern and new modern by the national architects which has constituted the modern memory-scape of the boulevard.

### **3. Remaining Inconclusive. Which act of Time-making for Which Cult of Heritage?**

Following this, from the 1980s onwards which are the years marked by an original combination of neoliberal development strategies and internal Islamist policies as new ideology of the main actors, caused many impacts on the city through other time-making acts. If one thinks the relationship between memory and any kind of time-making act proceeding by analogy to 'live and death', the action does not behave as a inflicted formation,



1: Collage of the time-making acts of boulevard [prepared by YILDIZ, G.]

but rather it is inevitable and inherent in the nature of the memory itself [Augé 2004; Al 2003], and this inside dynamic relations between memory and time-making acts makes the city of Ankara act-palimpsest. Taken the words of Baudelaire, past cannot be removed but it transformed in present, which could be observed on Ankara's Ataturk Boulevard through articulated time-making acts.

On 16<sup>th</sup> June of 2017 one of the 1937's modern heritage buildings, namely 'İller Bankası Building' was destructed with the former mayor's victory pose for the media within the ruins of monument. And today, recently constructed huge mosque arises instead of this teardown, and 2 years later of its destruction 'can not be destructed' decision of the court was published. In parallel, some of demolished 1950s modern heritage buildings without waiting the decision of conservation council is quite critical in the conservation agenda. Moreover, current economic crisis, national governmental-political actors demands based on economic income, as well as current re-ottoman policies of the government bring land property problem in addition to their conservation problems. For example, one of the important modern heritage buildings from the 1970s, Is Bank Building waits to have next users since 2018 in an abandoned state due to uncertainties, contradictions, conflicts among the actors and due to the gap of national regulative frame of the conservation of the modern heritage.

If one looks to the current condition of Ankara, cannot see the city as palimpsest, but rather he/she sees the city as act-palimpsest which could be read quite well on Ataturk Boulevard through its symbolic landmarks from diverse time sequences and time-making acts, actions as engraved in one's memory and city image as a soul of the body of the city. This complete image of the boulevard provides the memory-scape of Ankara as act palimpsest. Accordingly, this strong political power on the landscape, society, monuments, in other words on the heritage and memory itself which is very connected to the traditional relations of power of each society, creates a huge conflict with the citizens in the global era by colonizing them. Salvatore Settis (2010) writes that some groups in the society feel out of place. Because the ideology means imposing a concept for the whole society which was chosen by a group of people in the society from their own perspective as a natural situation occurred during the translation. Thus, the idea of culture became an attempt to universalize/colonize the whole society by this group of people. However, it is quite clear that the destruction of the heritage also is a part of heritage itself by the process of time-making acts on the fragments of past in the present. Because it is complete nature of selection which someone decides a thing to preserve (to remember) by ignoring another thing (by forgetting) which are as a result of time-making acts [Harrison 2009].

## Bibliografia

- AKCAN, E. (2018). *Open Architecture: Migration, Citizenship and the Urban Renewal of Berlin-Kreuzberg by IBA-1984-87*, Birkhäuser-De Gruyter.
- AL, M. (2011). *Kentte Bellek Yıkımı ve Kimlik İnşası-Palimpsest: Ankara Atatürk Bulvarı Bağlamında Bir İnceleme*, in «İdealKent», nn. 4, pp. 22-36.



- AUGÉ, M. (2004). *Rovine e Macerie. Il Senso del Tempo*, Torino, Bollati Brinighieri.
- BANDARIN, F., VAN-OERS, R. (2012). *The Historic Urban Landscape: Managing Heritage in an Urban Century*, West Sussex, Wiley-Blackwell.
- BATUMAN, B. (2006). *Turkish Urban Professionals and the Politics of Housing, 1960-1980*, in «METU Journal of the Faculty of Architecture», nn. 23, vol. I, pp. 59-81.
- BATUMAN, B. (2012). *The City Profile: Ankara*, in «Cities», nn. 31, pp. 578-590.
- BATUR, A. (1984). *To Be Modern: Search for A Republican Architecture*, in *Modern Turkish Architecture* edited by Holod, R. and Evin, A., Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, pp.68-93.
- BORSI, K. (2015). *Drawing the Region: Herman Jansen's Vision of Greater Berlin in 1910*, in «Journal of Architecture», n. 20, vol. I, pp. 47-52.
- BOZDOĞAN, S. (2001). *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Kültür*, İstanbul, Metis Yayınları.
- CENGİZKAN, A. (2004). *Ankara'nın İlk Planı 1924-1925 Lörcher Planı: Kentsel Mekan Özellikleri, 1932 Jansen Planı'na ve Bugüne Katkıları, Etki ve Kalıntıları*, Ankara, Ankara Enstitüsü Vakfı, Arkadaş Kitabevi.
- CHOAY, F. (1995). *L'allegoria del patrimonio*, Roma, Officina Edizioni.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. (1987). *A Thousand Plateaus*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- DERIU, D. (2013). *Picturing Modern Ankara: New Turkey in Western Imagination*, in «The Journal of Architecture», n. 18, vol. 4, pp. 497-527.
- GÜNAY, B. (1988). *Our Generation of Planners; the Hopes, the Fears, the Facts*: Ankara, SCUPAD in Salzburg, 20<sup>th</sup> Anniversary Congress.
- TURGUT GÜLTEKİN, N. (2017). *Evaluation of the Conservation of Modern Architectural Heritage through Ankara's Public Buildings*, IOP Conference Series: Material Science and Engineering, nn. 8, vol. 245.
- GÜR, B. (2011). *Unutmak, Öteki ve Boş Kent Ankara*, in «İdealKent», nn. 4, pp.8-20.
- HARRISON, R. (2009). *Understanding the Politics of Heritage*, Manchester, Manchester University Press.
- JONES, A. (2007). *Memory and Material Culture*, Cambridge, Cambridge University Press.
- KESKİNOĞLU, Ç. (1997) *State and (Re)production of Urban Space*, Ankara, METU, Faculty of Architecture Press.
- KESKİNOĞLU, C. (2006). *Kentleşme Siyasetleri*, İstanbul, Kaynak Yayınları.
- KOCAK, F.A. (2008). *Social and Spatial Production of Ataturk Boulevard in Ankara*, Doctorate Thesis, METU Department of Sociology, Ankara.
- LAURENCE, P.L. (2016). *Modern or (Contemporary) Architecture circa 1959*, in *A Critical History of Contemporary Architecture*, edited by E.G. Haddad, D. Rifkind, London, Routledge.
- LEFEBVRE, H. (1991). *The Production of Space*, Oxford, Basil Blackwell.
- RESULOĞLU, C. (2011). *The Tunali Hilmi Avenue, 1950s-1980s: The Formation of a Public Place in Ankara*, Doctorate Thesis, METU Architecture Department, The Program of Architectural History, Ankara.
- RIEGL, A. (1982). *The Modern Cults of Monuments: Its Character and Its Origin*, in «Oppositions», n. 25, pp. 21-21.
- SETTIS, S. (2010). *Paesaggio Costituzione Cemento. La battaglia per l'ambiente contro il degrado civile*, Torino, Einaudi.
- UGUZ, E. (2008). *Transformation of Collective Memory in the Case of Ankara Ataturk Boulevard*, Master Thesis, Ankara, METU, Urban Design, Department of City and Regional Planning.
- WOLPE, H. (1980). *The Articulation of Modes of Production: Essays from Economy and Society*, London, Routledge.
- VOLPE, G. (2015). *Patrimonio al futuro. Un manifesto per i beni culturali e il paesaggio*, Milano, Electa.





## **Arte in facciata: le decorazioni pittoriche e scultoree nei processi di trasformazione urbana ed architettonica**

*Art on the façade: pictorial and sculptural decorations in the processes of urban and architectural transformation*

**LAURA CAVAZZINI, PAOLA VITOLO**

*All'interno dei complessi fenomeni di rifacimento, restauro e ricostruzione degli edifici che accompagnano i processi di trasformazione urbana, le decorazioni pittoriche e scultoree esterne giocano un ruolo di grande importanza. Le facciate, quali superfici liminari, denunciano sia le destinazioni d'uso sia le implicazioni politiche, sociali e culturali sottese alla funzione stessa degli edifici, comunicando inoltre le istanze, le rivendicazioni, le ambizioni dei proprietari e degli utilizzatori (singoli, gruppi, comunità o istituzioni). Per queste ragioni, si fanno testimoni di continuità d'uso e di persistenza di valori, ovvero espressione di nuovi significati e stili di vita.*

*Al tempo stesso, le facciate rappresentano le quinte sceniche di prospettive urbane, ma anche gli sfondi di manifestazioni religiose, civiche e culturali, e come tali sono chiamate ad adeguarsi a più generali piani di rinnovamento urbano: esse sono, pertanto, spesso sollecitate ad assecondare esigenze in un certo senso 'imposte' dall'uso degli spazi ad esse esterni.*

*Nelle grandi città e nei piccoli centri, le trasformazioni delle facciate possono realizzarsi come opera spontanea, relativa al singolo monumento, oppure pianificata su scala urbana, talvolta a seguito di eventi traumatici (guerre, terremoti, etc.). Ricostruibili soltanto attraverso le fonti, oppure denunciati dalle tracce materiali ancora visibili, cambiamenti e trasformazioni rappresentano un eloquente 'manifesto' dei processi della memoria storica e delle dinamiche che li accompagnano, delle spinte culturali o delle istanze sociali che li determinano.*

*I saggi di questa sessione analizzano una casistica varia per ambito cronologico e geografico, dalla quale si rileva il ruolo svolto dalle decorazioni in facciata e dalle relative trasformazioni come espressione e rappresentazione della storia umana e materiale delle città e dei suoi spazi.*

*Il tema della sessione rientra nell'area di interesse del progetto Memoria e identità. Riuso, rilavorazione e riallestimento della scultura medievale in Età moderna, tra ricerca storica e nuove tecnologie, FISIR 2019\_05012.*

*Within the complex phenomena of reconstruction and restoration of buildings that accompany the processes of urban transformation, the external pictorial and sculptural decorations play a role of great importance.*

*The facades, as liminal surfaces, denounce both the intended uses and the political, social and cultural implications that accompany the functions of the buildings, also communicating the requests, claims, ambitions of the owners and users (individuals, groups, communities or institutions). For these reasons, they are the witnesses of continuity of use and persistence of values, or the expression of new meanings and life styles.*

*At the same time, the facades represent the scenic backgrounds of urban perspectives, but also of religious, civic and cultural events, and as such they are called to adapt to more general urban renewal plans: they are, therefore, often expected to support needs in a certain sense 'imposed' by the use of the spaces outside them. Both in large cities and in*

*small towns, the transformations of the façades are conducted as a spontaneous enterprise focused on the single monument or are planned on the wide urban scale, sometimes after dramatic events (wars, earthquakes, etc.). Documented only by written sources or sometimes also by material traces, changes and transformations represent an eloquent 'manifesto' of the processes of the historical memory, of the dynamics that accompany them, of the social instances and cultural impulses that determine them.*

*The essays of this session analyse a wide range of cases in different chronological and geographical contexts, which reveal the role played by the façade decorations and related transformations as an expression and representation of the human and material history of the cities and of their spaces.*

*The theme of the session falls within the area of interest of the the project Memory and identity. Reuse, reworking and rearrangement of the Medieval sculpture in the Modern Age between historical research and new technologies, FISIR 2019\_05012.*



## Rewriting History on the Façade of Saint-Denis

**SARAH THOMPSON**

Rochester Institute of Technology

### Abstract

*In 2015, the French Ministry of Culture unveiled the western façade of the basilica of Saint-Denis restored to its appearance during the era of François Debret, site architect from 1813 to 1846. Renewing Debret's version of the façade revives his concept of Saint-Denis as an expression of unified French history. This reinscription of a specific version of heritage on the façade is significant given current attempts to revitalize the diverse commune of Saint-Denis via tourism in an era of debated French identity.*

### Keywords

Saint-Denis, façade, restoration.

### Introduction

In August 2015, following a three-year process, the French Ministry of Culture unveiled the restored western façade of the former abbey church (current basilica) of Saint-Denis. The façade was truly restored, not merely cleaned, and restored not to its medieval appearance, but to its appearance as established by François Debret, the chief architect of the site from 1813 to 1846. Debret had intervened in the façade's appearance by resurfacing much of the fabric, including recutting existing sculpture, and inventing polychrome ornament and sculptural detail. The 2015 restoration of the façade is part of an extended process of renewal: currently, the façade of Saint-Denis faces a relatively new parvis, completed in 2007 to make the area more friendly to pedestrians and to more clearly define the center of town (*Piétonisation du centre-ville*). The parvis replaces a street and parking area in front of the building, clearing viewers' access and lines of sight to the façade. The north tower of the façade, absent since 1846 following Debret's career-ending restoration and subsequent dismantling, is in the initial phases of a rebuilding process meant to fully reinstate Debret's design [Evin 2019]. Choosing to bring back the vision of Debret is a part of a general reconsideration of Debret's reputation, but is also a way to revive his vision of the building, until recently a source of much criticism, as a functional locus of French history at a time characterized by sustained debate over what it means to be French.

1. Promotional material for tourism in the Seine-Saint-Denis department emphasizes that the Saint-Denis façade may be inspired by Debret, but restores the building's 'original' appearance and the «spirit of Abbot Suger» [Willsher, Harrap 2020]. The 'original' appearance of the façade, i.e. the vision of the façade as executed during the time of Abbot Suger, is not fully known; Suger does not fully describe his intentions, which in any case would have been mediated by the planning and execution of the builders. Suger clearly wanted a towered façade, but it seems highly unlikely that the towers were completed during his lifetime [Brown 2020, 43-72]. In *De Administratione* and *De Consecratione*, he outlines plans for a towered,

SARAH THOMPSON



1: Façade of Saint-Denis, 2018. Author's own photograph.

triple-ported western block with gilded, inscribed doors, though he states that only one tower was finished and work would continue on the other [Suger, Gasparri 1996, 13, 25, 113-121]. He notes his decision to place a mosaic above one portal [Suger, Gasparri 1996, 117], and we have evidence of the other tympana and jamb figures from pre-19<sup>th</sup> century depictions and from more recent examinations of surviving sculpture. As construction continued after Suger's time, there is no one moment in time when a complete 'original' façade existed. The façade underwent additional alterations as centuries passed. A drawing by Étienne Martellange, completed in the 1620s or 1630s, shows a clock installed in the rose window.<sup>1</sup> The north tower was struck by lightning and repaired at least three times prior to the nineteenth century [Delaborde 1882, 319-20; Wyss 1996, 59, 61], and likely many more times that went undocumented. The trumeau of the central portal and the jamb figures of all three portals were removed during renovations in 1770-1771, both to facilitate processional entrances and due to deterioration [Blum 1992, 7]. While the royal tombs and treasury were despoiled during the French Revolution, neglect seems to have been the greatest threat to the west façade in the 1790s.

2. In 1813, François Debret succeeded Jacques Cellerier as the main architect at Saint-Denis. His projects – the addition of a new chapel and vestuary for the re-established chapter; consolidation of the structure; replacing the royal tombs; and replacing stained glass, sometimes with contemporary royal themes like a visit by Louis-Philippe – reveal his restoration philosophy: not merely conserving the medieval fabric but maintaining and expanding the building's function as a royal church in practice. Debret planned to spend quite a lot on the façade, and submitted a detailed estimate in 1837 for a total of 1,160,000FF, much of which would be dedicated to the west façade and towers [Léniaud 2012, 87]. As is documented in Debret's records on Saint-Denis, and confirmed by analysis of the stone of the façade [Blum, Blanc, Holmes, Johnson 1994, 19], he altered the sculpture of the archivolts and tympana; above the first row of arcading on the north and south sides, he added small corbeled statues of Saints Peter, Paul, Matthew, and Barnabas; above those statues, he created a molding with ornamental panels; he created diaper and chevron patterns within the blind arcades; he added inscriptions to the central arcading; he inserted roundels of the Evangelists around the rose window/clock; above the windows on the north and south sides, he added an additional shorter row of blind arcading with reliefs of Merovingian, Carolingian, and Capetian kings associated with the building: Clovis, Dagobert, Pepin, Charlemagne, Hugh, Robert the Pious, Louis VI, and Louis VII; and he added blind arches and moldings to the upper segments of the four wall buttresses, creating a strong horizontal connection between the divisions of the façade. Debret's work involved significant resurfacing across the entire façade; critics claimed he scraped off and replaced several centimeters of depth [Léniaud 1993, 39]. The Académie des belles lettres assisted with Latin for his inscriptions, indicating that Debret was not replicating existing work or drawing on specific text sources<sup>2</sup>. The Commission des monuments historiques noted 'inaccuracies' at the time, for example that Suger's inscriptions were on the doors, not above the archivolts, and that the added statues were unprecedented. In the

<sup>1</sup> Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes Reserve-Ub-9-Boite FT 4, Étienne Martellange, *Veüe de l'Eglise de St Denis en France*, 1625-1639.

<sup>2</sup> Charenton, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Correspondance administrative de la Commission des monuments historiques, 1836-1851, 80/14/16, 1840-1841.

Commission's judgment, the facade had been nearly entirely remade, and if this had been truly necessary, Debret should have reproduced what was there prior<sup>3</sup>. Images of the façade prior to Debret's work show the clock in place, but no indication of a gallery of kings, the sculpted roundels around the rose window, the floral molding between the central and upper blind arcades, or any inscriptions<sup>4</sup>. An 18<sup>th</sup> century account by Michel Félibien mentions a statue of Dagobert enthroned below one of the façade's towers [Félibien 1706, 534], and Montfaucon's 1729 illustration shows a statue appropriate for Suger's era [Montfaucon 1729-33, pl. XII], but it does not appear to be the source for Debret's standing arcade of kings. His creation of additional royal imagery, particularly imagery expressing the historic royal ties of the building, can be seen as both defiance of Revolutionary desecration of royal sites (not only at Saint-Denis, but in connection with the attacks on the sculpted Gallery of Kings at Notre-Dame) and as a reminder to King Louis-Philippe, less involved with the building than his Bourbon predecessors, of the building's established royal patronage.

3. In keeping with both his title of architect and his employment under the *Bâtiments civils* (the council charged with administration of government buildings, rather than culture or conservation), Debret envisioned Saint-Denis as a functional building with an ongoing need for construction. A guidebook written early in Debret's tenure praised his work and that of his predecessors; the author's royalist sympathies are revealed in his attention to the interment of Marie-Antoinette and Louis XVI, but his description of the building as «the most illustrious (example) of the piety and magnificence of the kings of France» illuminates Debret's intent [Gilbert 1815, 1]. Under Debret, the façade would serve to project royal authority and to connect that authority with the role of Saint-Denis's namesake in establishing Christianity in France, consolidating and reinforcing a unified history that glossed over the upheaval of the Revolution and the Empire. When his work came under increasing scrutiny following the establishment of the *Commission des monuments historiques* in 1837, he attempted to defend the accuracy of his restoration, claiming, for example, that the kings on the upper façade were justified by traces of earlier such sculptures. His sources, however, were less than definitive, and he relied more on the concept of the building as described in historical text – particularly on the idea that the building should summarize a history of royalty – than on archaeological evidence of its appearance, a problem in a time when concepts of restoration turned toward preserving the authenticity of the historical monument [Bercé, Foucart 2000, 33-34].

4. As unveiled in 2015, the façade recreates Debret's work. The clock has been reset in the central oculus and accented with blue and gold; Debret's sculptural additions have been restored; his red inscriptions reinstated. If the tower rebuilding continues, not only will the tower

<sup>3</sup> Charenton, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Correspondance administrative de la Commission des monuments historiques, 1841-1876, 80/14/17, *Rapport sur la restauration de l'église royale de S-Denis, June 1841*.

<sup>4</sup> Vicenza, Museo Civico, MS. C. 42, Vincenzo Scamozzi, *Faccia della chiesa*, 1600; Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Reserve Ub-9-Boite FT 4, Étienne Martellange, *Veüe de l'Eglise de St Denis en France*, 1625-1639; F.T. Martinet, *Portail de l'Église de St.-Denis en France*, in J.C. Poncelin de La Roche-Tilhac, *Description historique de Paris, et de ses plus beaux monumens, gravés en taille-douce* (Paris, 1780), between 124-125; Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Reserve Ve-26 (G), Adrien Dauzats, *Église de Saint-Denis*, Christophe Civeton (?), *Église de Saint-Denis*.

be Debret's version, but the newness of its surface will not contrast with the clean, pale surface of the restored façade, minimizing signs of age and downplaying the diachronic nature of the work. In returning to Debret's vision, the current restoration at Saint-Denis cannot be stripped of its ideological context. In the nineteenth century, in the aftermath of upheaval and in the midst of industrialization that would transform the town of Saint-Denis, Debret sought to create a building with contemporary relevance grounded in medieval authority and drawing on the entwined power of both church and state, asserting hegemony over the commune through the inscription of these values on the façade. The current project renews that intent, expressing an uninterrupted chronology and a homogeneous culture within the suburb using the building's metaphorical face, glossing over Saint-Denis's racial, ethnic, and religiously diversity.

**5.** The nineteenth century witnessed the transformation of Saint-Denis from a village around the abbey to a growing working-class enclave, but the twentieth and twenty-first centuries have seen Saint-Denis become one of the most demographically diverse communes in France. While France does not allow for the collection of census information on race or religion, the high percentage of residents born in the Maghreb or West Africa (about 25% of the population of Saint-Denis in 2013 according to INSEE, the Institut national de la statistique et des études économiques) means that a large number of Dionysiens are Arab or Black and Muslim; the population does not conform to traditional expectations of French identity that assume whiteness and Catholicism. Supporters of the Rassemblement National and other far-right groups reject the idea that such residents could have a claim to Frenchness equal to their own [Journal des Résistants]. Even in more mainstream society, the emphasis in French public policy on *laïcité* and assimilation favors a culturally unified French identity; this consolidated heritage, smoothing over the vast changes in France since the early nineteenth century, is presented on the restored façade.

**6.** The perception of Saint-Denis as a problematic banlieue is hard to divorce from its demographics. The disproportionate toll of COVID-19 in the Seine-Saint-Denis department – an effect correlated with race and ethnicity – highlights long-apparent systematic inequalities in access to jobs, health care, and housing [Willsher, Harrap 2020]. Prejudices about race and religion, as well as associations with terrorism, feed the public perception of Saint-Denis as dangerous; Saint-Denis may be remembered as the site where perpetrators of the 2015 ISIS attack on Paris were arrested. In recent years, investment in infrastructure has been proffered as a key means of revitalization, with the assumption that Saint-Denis's image needs rehabilitation to draw tourists. The development of the Olympic Village for the 2024 games in Saint-Denis offers the most obvious example (and is much less historically entangled), but promoters of the restoration of Saint-Denis's façade have explicitly pitched the project as a tourist attraction, comparing their tourism numbers with Notre-Dame's and acknowledging the need to change the commune's reputation with new or renewed attractions. In a 2018 article, Luc Fauchois, vice-president of restoration advocacy group *Suivez la flèche*, bluntly stated «J'ose espérer que les gens vont se rendre compte qu'ils peuvent venir à Saint-Denis sans être agressé à tous les coins de rue» («I dare to hope that people are going to realize that they can come to Saint-Denis without being attacked on every street corner») [Chiron 2018]. The renewed façade, soon to have a north tower again, asserts a mythical past without



acknowledging the changes of the present, appealing to visitors drawn to a romanticized, reductive narrative of French history.

## Conclusion

As in the Middle Ages, a cathedral's façade is the most effective and most visible way for the building to communicate with its viewers, as demonstrated by the interests of both iconoclasts and preservationists. It cannot be coincidental that so much energy has been devoted to the façade restoration at Saint-Denis, particularly as none of the changes to the façade are necessary to the building's function or security. Local arts programming also speaks to the significance of the façade as a site of communication and negotiation of ownership. In 2017, the Centre des monuments nationaux (CMN), which manages the east end of Saint-Denis, and Franciade, a heritage organization in Saint-Denis, partnered to sponsor «La basilique vue de leurs fenêtres» (the basilica from their windows). Local photographer Aïman Saad Ellaoui supervised the show, for which some 50 residents of Saint-Denis were photographed and interviewed about their feelings about the basilica. The resulting words and images were projected on the façade in December 2017. The show launched a larger project, «À nous la basilique!» (the basilica is ours), which brings together writers, artists, and actors for activities and publications intended to reappropriate the basilica of Saint-Denis for the community – perhaps needed, as about half of those interviewed for «La basilique vue de leurs fenêtres» had never entered the building [Longuet 2017] – further demonstrating the significance of the façade, as it reaches all viewers rather than only churchgoers and tourists. Such a show could be considered as a kind of counterprogramming to the façade restoration, as it engages with the diverse population of the commune; rather than portraying a heritage that would seem to exclude many Dionysiens, the show found common ground in individual experiences of the building as a landmark.

## Bibliography

- BERCÉ, F., FOUCAULT, B. (2000). *Des monuments historiques au patrimoine du 18ème siècle à nos jours: Ou les égarements du cœur et de l'esprit*, Paris, Flammarion.
- BLUM, P.Z. (1992). *Early Gothic Saint-Denis*, Berkeley, University of California Press.
- BLUM, P.Z., BLANC, A., HOLMES, L., JOHNSON, D. (1994). *Fingerprinting the Stone at Saint-Denis: A Pilot Study*, in "Gesta" 33, pp.19-28.
- BROWN, E.A.R. (2020). *Suger and the Abbey Church of Saint-Denis, 1144-1151*, in "Gesta" 59, no. 1, pp. 43-72.
- FÉLIBIEN, D.M. (1706). *Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denis en France*. Paris: chez Frédéric Léonard.
- GILBERT, A.-P.-M. (1815). *Description historique de l'église royale de Saint-Denis, avec des détails sur la cérémonie de l'inhumation de Louis XVI et de Marie-Antoinette*, Paris.
- LÉNIAUD, J.-M. (1993). *Les cathédrales au XIXe siècle: étude du service des édifices diocésains*, Paris, Economica.
- LÉNIAUD, J.-M. (2012). *De Napoléon à la République: la Basilique royale de Saint-Denis*, Paris, Picard.
- MONTFAUCON, D.B. DE (1729-1733). *Les monumens de la monarchie françoise*, t. I, Paris, chez Julien-Michel Ganduin and Pierre-François Giffart.
- WYSS, M. (1996). *Atlas Historique de Saint-Denis*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

## Archival sources

- Charenton, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, 80/14/16, *Correspondance administrative de la Commission des monuments historiques, 1836-1851*.
- Charenton, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, 80/14/17, *Correspondance administrative de la Commission des monuments historiques, 1841-1876*.
- Charenton, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, 80/14/77, *Saint-Denis: Travaux divers*.
- Charenton, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, 80/14/80, *Saint-Denis: Travaux divers*.

Charenton, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Planothèque, *Album Debret*.  
Paris, Archives nationales, 568AP, *Fonds Debret 1813-1846*.  
Paris, Archives nationales, F13 1296, *Église royale de Saint-Denis, 1770-1839*.

### Websites

CHIRON, R. (2018). *Saint-Denis: feu vert définitif pour le remontage de la flèche de la Basilique!* in "Le Parisien", March 16, 2018. <http://www.leparisien.fr/seine-saint-denis-93/saint-denis-feu-vert-definitif-pour-le-remontage-de-la-fleche-16-03-2018-7612221.php>. (July 2020)

EVIN, F. (2019). *Notre-Dame: à la basilique de Saint-Denis, des travaux modèles*, in "Le Monde", May 3, 2019. [https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/05/03/notre-dame-a-la-basilique-de-saint-denis-des-travaux-modeles\\_5457672\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/05/03/notre-dame-a-la-basilique-de-saint-denis-des-travaux-modeles_5457672_3246.html) (July 2020)

JOURNAL DES RÉSISTANTS. "7 septembre." Video, 6:36, 7 September 2012. [https://www.youtube.com/watch?v=4rlsjqA3P\\_o](https://www.youtube.com/watch?v=4rlsjqA3P_o) (July 2020)

LONGUET, M. (2017). *La Basilique vue de leurs fenêtres* in "Le Journal de Saint Denis", December 22, 2017. <http://www.lejsd.com/content/la-basilique-vue-de-leurs-fen%C3%AAtres> (July 2020)

WILLSHER, K., HARRAP, C. (2020). *In a Paris Banlieue, Coronavirus Amplifies Years of Inequality*, in "The Observer", April 25, 2020 <https://www.theguardian.com/world/2020/apr/25/paris-banlieue-virus-amplifies-inequality-seine-saint-denis> (July 2020)



## *Dating reuse: the statue columns of the Last Judgment portal of Reims Cathedral*

**JENNIFER M. FELTMAN**

The University of Alabama

### **Abstract**

*The Last Judgment portal of Reims Cathedral underwent a series of transformations from its inception ca. 1225. This essay presents evidence that the early 13<sup>th</sup> century statue columns along the right lateral wall were installed in their current location in the 16th century. This dating corresponds to a significant moment of change in the use of the north transept when a new grand organ above the central portals was installed ca. 1570 and suggests a continued engagement with the sculptures outside the portal.*

### **Keywords**

*Cathedral of Reims, gothic sculpture, reuse.*

### **Introduction**

The monuments we often label as “medieval” are complex temporal objects, which have survived into the present moment because they have been valued by institutions or individuals throughout their lives [Trachtenberg 2010, 15; Feltman 2018, 1-6; Camerlenghi 2018, 18-21]. A premodern building with its resident imagery was seldom created in a single campaign. For this reason, we should consider such a building as an architectural palimpsest - that is, a composite object, consisting of multiple layers of intervention, including adaptive reuse, restoration, demolition, and new construction. These layers are not only material constructions - they are traces of human interaction that have the potential to illuminate the events of the past, if the historian can observe and sympathetically breathe life into their dust. A fracture in stone is not a mere crack; it is a sign of the stress of a specific moment expressed in material. It tells a story. In order to understand the life of a monument, material signs of change must be analyzed and coordinated with what can be known about the social and institutional history of that monument. While many layers remain concealed within the walls of the monuments, others are set within plain sight. This is the case with the portals of the north transept of Reims Cathedral (fig. 1), which were inserted between its buttresses and in front of the transept's terminal wall within 20 years of its initial construction ca. 1220 [Feltman 2016, 7-9]. Some of the sculptures of the portals were clearly designed for this location, including those of the central, Saints portal and most of the Last Judgment portal, but others were reused, especially those of the Virgin portal and portions of the tympanum and the statue columns of the Apostles in the Last Judgment portal [Kasarska 2008; Kasarska 2016; Feltman 2016, 123-124; Hinkle 1975]. Limestone analysis has confirmed that the statue columns of the Apostles are among the earliest gothic sculptures of the cathedral, but the date of their installation has never been determined [Decrock 2008, 99; Clark 2017, 344; Frisch 1960]. In this short essay, I examine the supports beneath the statue columns of the Last Judgment portal alongside post-medieval documents. These provide new insight into the extended development of the Last Judgment portal.

JENNIFER M. FELTMAN



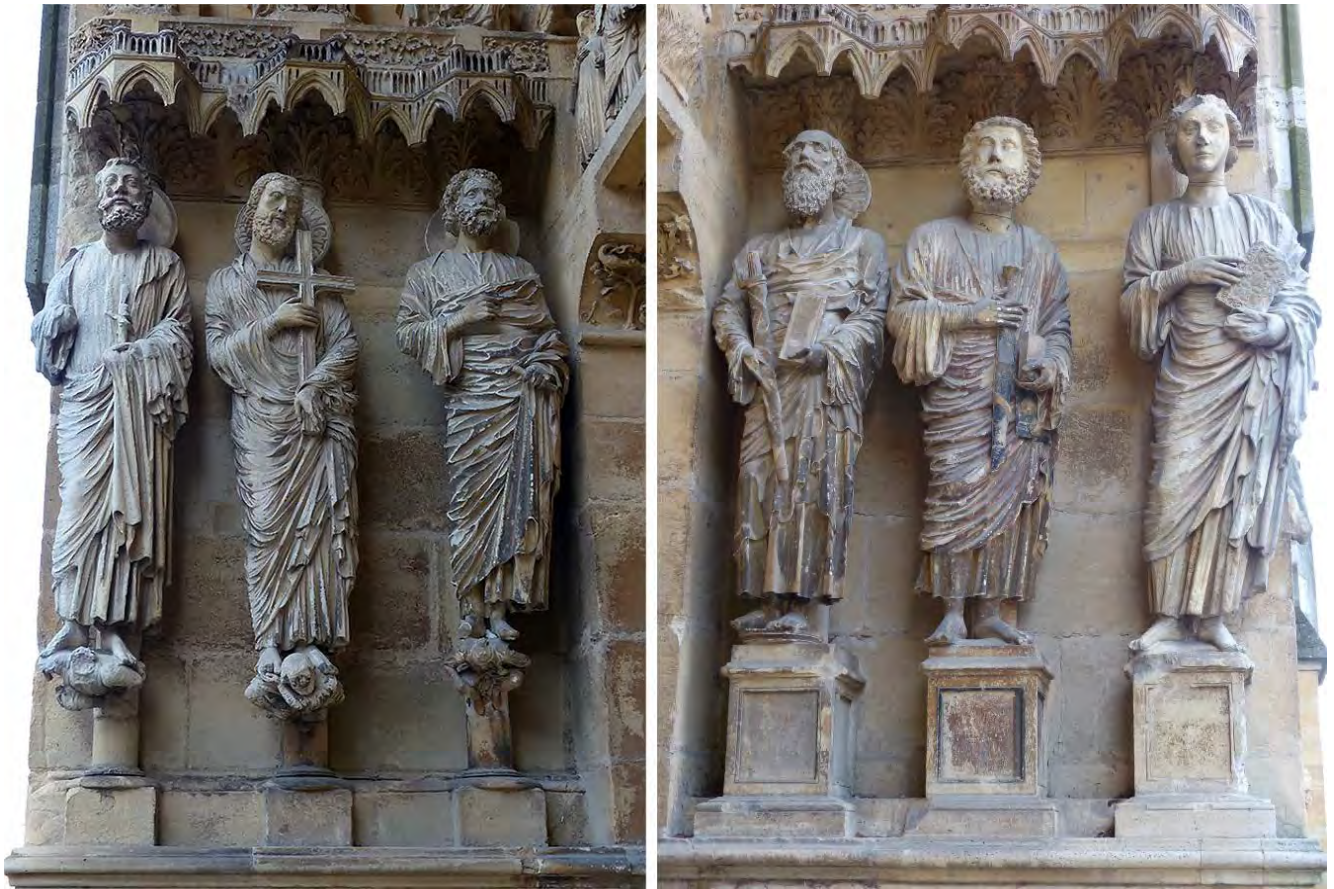
1: Reims cathedral, north transept façade, photo by J. Feltman.

### 1. The statue columns of the Last Judgment portal

The literature on the six statue columns of the Apostles (fig. 2) has focused on questions of their original location and possible earlier plans for the west and north transept façades of Reims Cathedral [Branner 1961a; Branner 1961b; Hinkle 1975; Kurmann 1987, I, 163-185; Wu 2016]. Whatever they were, the plans were never realized, and the sculptures of the Apostles most likely resided in a sculpture depot until their installation in the Last Judgment portal. But when were they installed? The answer to this question requires attention to the archaeometry of the portal. An initial study by Iliana Kasarska notes that the statue columns on the left and right lateral walls have different supports: the statue columns on the left stand upon marmosets with which they are integral, and the statue columns on the right were cut just below the feet of the statues and fitted onto new rectangular plinths [Kasarska 2016, 88-90, 97]. Nancy Wu also has noted the 'cube-like plinths' beneath the figures on the right lateral wall [Wu 2016, 51]. As I have examined these sculptures in situ, I have observed additional peculiarities: although the statue columns on the left lateral wall are integral with the marmosets, the round bases of the columns to which they are attached rest on plain stone blocks and protrude rather inelegantly over the edge of these stones. The plain stones also bear chisel marks. This lack of finish contrasts with the supports of the Saints portal statue columns, which are continuous and uniformly decorated with sculpted foliage. It is clear that the statue columns of the left lateral wall were retrofitted to their location, but it is difficult to date their installation because the plain stones could have been made at any time.

The statue columns of the right lateral wall provide a different case. St. Paul, St. James the Greater, and St. John the Evangelist (left to right) are placed upon rectangular plinths, which appear to date to the 16th century.





2: Reims cathedral, north transept façade, Last Judgment portal, left and right lateral walls, photo by J. Feltman.

Additionally, the plinths have visible traces of paint, and, in the good lighting, titulae bearing the names of the saints are visible. A mason's wheel can also be seen on the north face of the plinth of St. John. As mentioned above, it is hypothesized that the statue columns were designed for a plan for the west façade that was never executed, and that they were later installed in their present location when the rest of the Last Judgment portal sculptures were made ca. 1225-1241. As Kasarska has shown, the construction history of this portal is complex. The sculptures in its tympanum and lintels date to ca. 1225 and some show signs that they were recut to fit their location. I have pointed to the re-cutting of the female figure in the Court of Heaven on the far-left side of the lintel as evidence. On the other hand, other sculptures, especially those in the archivolt, have been recognized as having been made for their present location because they conform to the unusual barrel-shaped vault of the portal [Hinkle 1975, 208-210]. The trumeau figure of Christ is among the latest sculptures of the portal, dated ca. 1240, based upon style. It has been presumed that all of sculptures of the Last Judgment portal, including, its statue columns were in place by 7 September 1241, the date given in the *Annales of Saint Nicaise* to mark the moment that the canons took possession of their 'chevesum', the area that encompasses the high altar in the crossing. However, the plinths below the statue columns suggest that they were installed at a post-medieval date. Visual and documentary evidence supports this inference.

JENNIFER M. FELTMAN



3: a. Reims Cathedral, plinth below statue column of St. James, photo by J. Feltman; b. Reims, Hôtel de la Cloche (i.e. Hôtel de La Salle), plinth from staircase, photo by J. Feltman; c. Plinth from design by J. Cellier, 1593.

## 2. The late 16<sup>th</sup> to early 17<sup>th</sup> centuries

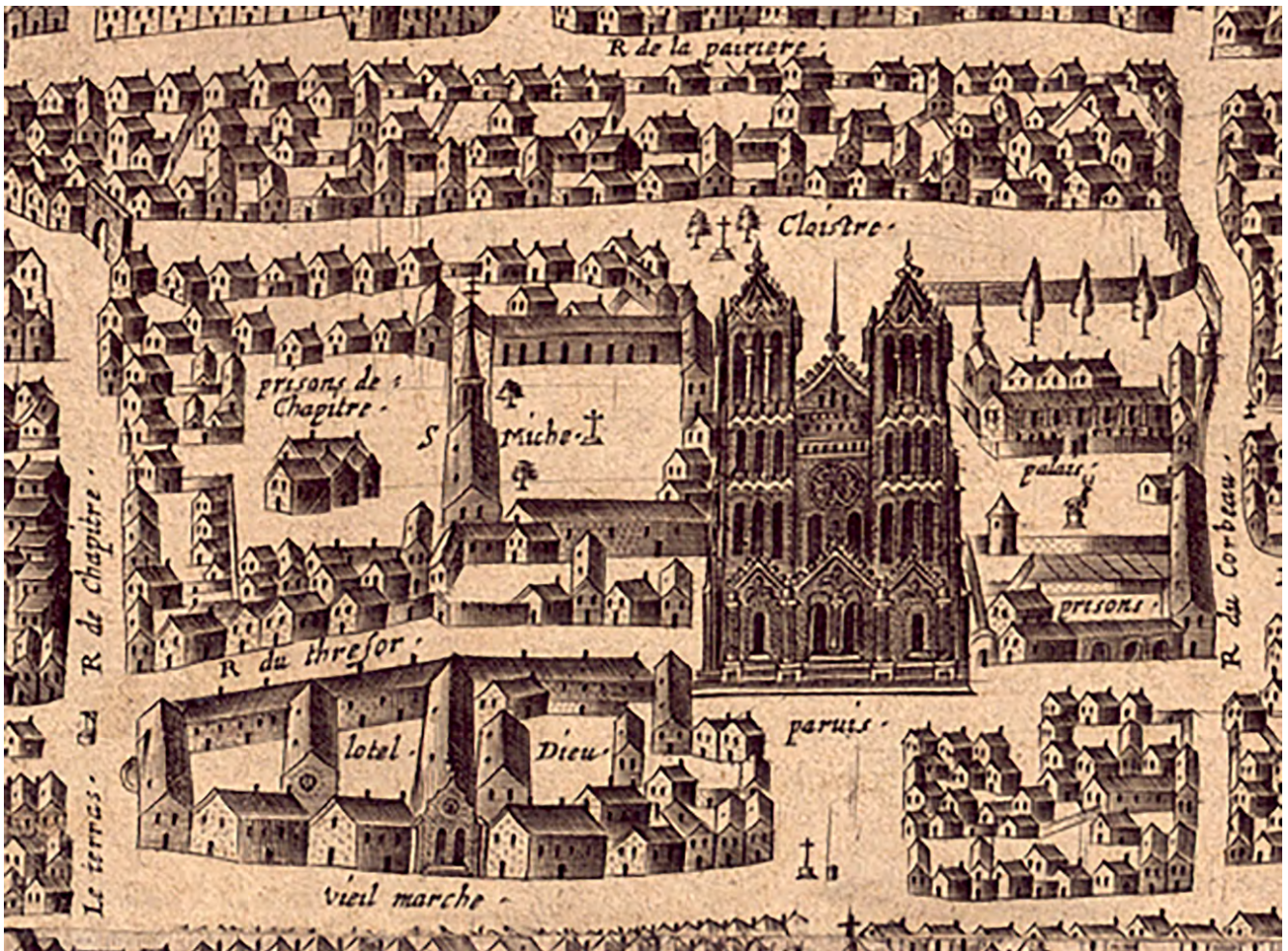
Although about 80% of the buildings in Reims were destroyed during World War I, some of its pre-modern architecture still stands. An example of a 16<sup>th</sup> century plinth can be found just to the north of the cathedral precinct on a staircase within the courtyard of the Hôtel de la Cloche (1545), known today as the Hôtel de La Salle. The plinth is comprised of a rectangle set upon a slightly larger square base, similar to that of the plinths of the left lateral wall of the Last Judgment portal (fig. 3a-b). However, because the molding profiles differ, the comparison does not suggest an architectural relationship between the cathedral and the Hôtel de la Cloche. It simply verifies that rectangular plinths of this general form were in use in Reims in the 16<sup>th</sup> century.

A 1593 drawing by Jacques Cellier (ca.1550-ca. 1620), from a book of 27 Dominical prayers set within fictive architectural frames, provides more specific visual evidence for a late-16<sup>th</sup> century date for the plinths beneath the statue columns (fig. 3c)<sup>1</sup>. The design is similar, not only in form, but also in its details. The inset rectangle of the plinth is outlined in a darker color and the fill is of another color. This is strikingly similar to the polychromed plinth beneath the figure of St. James. Although the evidence provided by the drawing is circumstantial, it can be connected to the cathedral through the person of Jacques Cellier. Cellier is best known as the draftsman of the plan of the city of Reims (fig. 4)<sup>2</sup>. He also held important roles at the cathedral as its organist and as designer of numerous works for the cathedral's renovation at the end of the 16<sup>th</sup> century [Jadart 1900]. Among his many designs are a drawing for a new jubé, the famous octagonal plan of the labyrinth containing portraits of

<sup>1</sup> Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, *Mellange, curiosités et petites inventions de Jacques Cellier*, 1593. MS 1111, f. 21r.

<sup>2</sup> Reims, Bibliothèque municipale, *Plan de Reims*, J. Cellier, 1618, TGF II 37.





4: Cathedral quarter from the plan of the City of Reims by J. Cellier, 1618.

the four master masons of Reims, and a new plan for the cathedral's great organ, which was installed on the interior of the north transept façade, above the doorway of the central, Saints portal from 1570-1573<sup>3</sup>. Publications on the great organ focus on the successive restorations of the instrument, but do not consider its impact on the architectural fabric of the cathedral [Duforcq 1962; Hermant 2017, 401]. I suspect that alterations made during the time of Cellier included the addition of the figures of the Apostles on the right lateral wall of the Last Judgment portal and, possibly, those of the left lateral wall as a way to further embellish this doorway for the canons. According to the floorplan of the cathedral by Cellier, the Last Judgment portal was used at this time as the 'porte pour aller au cloister des chanoines'.<sup>4</sup> Somewhat confusingly, the Saints portal is labeled as the 'porte du cloister', but these two labels must be read in context with the city plan by Cellier. The 'porte du cloister' refers to what remained of the medieval cloister immediately north of the cathedral. This cloister is believed to be based upon and, perhaps, included portions of the Carolingian cloister. However, some caution must be taken when discussing this cloister because it seems to have been altered several times, and

<sup>3</sup> Paris, Bibliothèque nationale de France, Jacques Cellier, end of the 16<sup>th</sup> cen. MS fr. 9152, f. 68r-81r.

<sup>4</sup> Paris, Bibliothèque nationale de France, *Recherches de plusieurs singularités... portraictes et escrites par Jacques Cellier*, end of 16<sup>th</sup> cen. MS fr. 9152, f. 68r.

JENNIFER M. FELTMAN

we now know that its northern walk, had to be entirely demolished so that the 13<sup>th</sup> century north transept arm could be built over its foundations [Berry 2016, 22-26; Wu 2016, 46-50; Demouy 1998; Demouy 2005]. At the time of Cellier, the Last Judgment portal provided the canons with access to another cloistered area, the large enclosed space that encompassed the entire eastern end of the cathedral, which also belonged to the chapter. This area is clearly labeled on Cellier's city plan. Unfortunately, neither Cellier's plan of the cathedral nor his city plan shows exactly how the north transept façade communicated with these cloistered spaces, nor does either provide an exterior view of the portals. The earliest view of the statue columns in situ comes from the early 18<sup>th</sup> century.

### 3.The early 18<sup>th</sup> century

Under Canon Godinot (1661-1749), restorations to the cathedral were made by the architect Liénard Gentillastre [Carrière 2011, 12-15]. A 1713 engraving (fig. 5a-b) by Gentillastre presents an unencumbered view of the cathedral from the north, and may be the earliest image to show this vantage<sup>5</sup>. Similar views can be found in engravings dated 1750 and generally to the 18<sup>th</sup> century<sup>6</sup>. Unlike the depiction on Cellier's plan, which represents only the west façade, the Gentillastre engraving captures the entire body of the cathedral, enabling a view of the sculpted portals of the west and north transept façades within a single image. The text at the bottom of the engraving seems to indicate why. It touts the superiority of the Gothic era cathedral over the earlier cathedrals on this site, describing it as 'bigger and more magnificent, commendable for the beauty of its design and by the majesty of its portal[s]'. Anyone who has photographed the Cathedral of Reims knows that is impossible to capture the entire north side of the building in a single image because of the proximity of the cathedral to existing buildings. So, the question must be asked whether or not the engraving contains some amount of capriccio? After all, where are the claustral buildings along the transept façade that are pictured in Cellier's drawing? As Nancy Wu has recounted, Gilbert's descriptions of the cathedral reported that the cloister immediately to the north of the façade obstructed a view of its portals until the 1790s, when it was entirely destroyed [Wu 2016, 42-43]. Apparently, some portion of the cloister was in place until then. On the other hand, there are aspects of Gentillastre's engraving that correspond to precise details that could only have been visible to him if they were not obstructed by a claustral building, especially the unique opening above the Virgin portal. It is possible that the buildings along the north flank, as visible in the Cellier plan, had been demolished by 1713, but that the western, northern, and eastern cloister walk and other claustral buildings not attached to the north transept were in place. This would verify Gilbert's description, but add more nuance to our understanding of what was actually destroyed after 1790. Regardless of how this evidence is interpreted it must be admitted that Gentillastre's engraving suggests that the desire to view the north transept as an integral three-portal façade dates to at least 1713, about 80 years earlier than previously thought. The engraving also suggests that the cloister's connection to the north transept, as represented in Legendre's city plan of 1765, was the result of new construction at that time, not a representation of its medieval state.<sup>7</sup>

Of significance to the questions of the statue columns of the Apostles, the engraving provides limited, but useful evidence that they were in place by 1713 (fig. 5a). All of the statue columns of the left lateral wall are visible and their supports (columns placed atop plain stones)

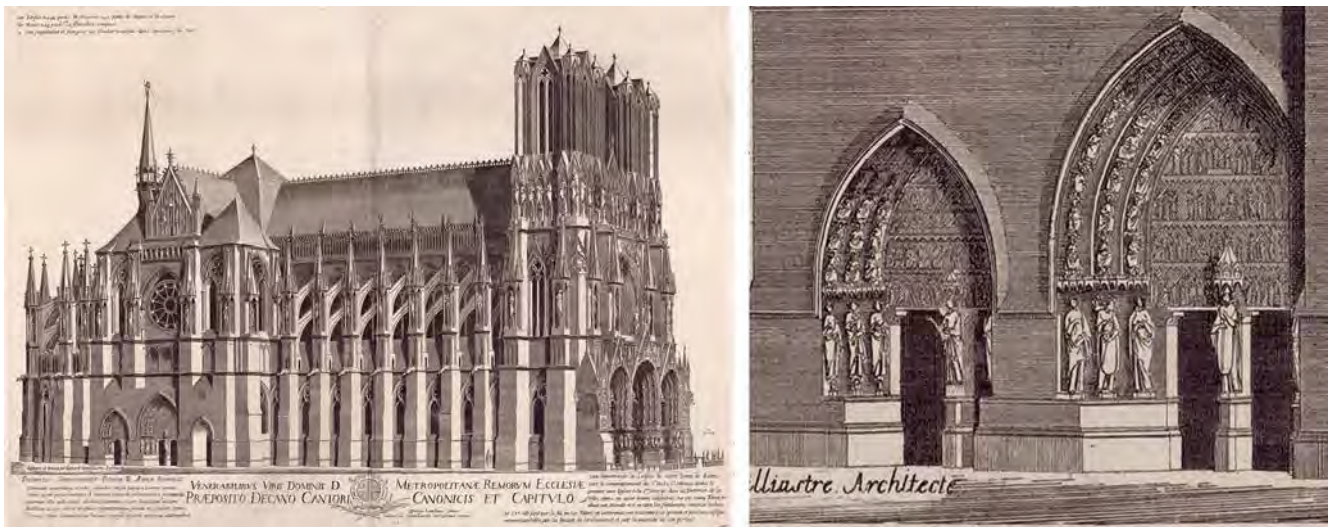
---

<sup>5</sup> Reims, Bibliothèque municipale, *Cathedrale de Reims, façade septentrionale*, L. Gentrillastre, 1713, GF 26.

<sup>6</sup> Reims, Bibliothèque municipale, Fonds iconographique, 51-422 and 51-423.

<sup>7</sup> Reims, Bibliothèque municipale, *Plan générale de Reims*, J. Legendre. TGF II 43.





5: a. Northern view of the Cathedral of Reims, L. Gentillastre, 1713.; b. Detail of a.

correspond to their present state. Although it is impossible to see the plinths of the statue columns on the right lateral wall of the portal, the outermost statue column is visible, providing a good indication that the statues of the right lateral wall were also in place. Although the right lateral wall statues were most likely installed in the late 16<sup>th</sup> century, the engraving establishes 1713 as a *terminus ante quem* for their installation.

## Conclusion

The case of the Last Judgment portal sculptures and the ‘architectural palimpsest’ of the north transept of Reims Cathedral shows the complexity of pre-modern architectural sculpture. It is a portal that contains retro-fitted early-13<sup>th</sup>-century sculptures alongside site-specific sculptures, which were made ca. 1225-1241. While the early-13<sup>th</sup>-century statue columns of the Apostles of the right lateral wall seem to have resided elsewhere for centuries before being installed, likely a decade or so after 1570, when Cellier was completing designs for the cathedral’s renovations.

## Bibliography

- BERRY, W. (2016). *The north portals of Reims Cathedral. The evidence below ground*, in *The north transept of Reims Cathedral. Design, construction, and visual programs*, edited by J. M. Feltman, New York and London, Routledge, pp. 15-37.
- BRANNER, R. (1961a) *Historical aspects of the reconstruction of Reims Cathedral 1210-1241* in «Speculum» 36, pp. 23-37.
- BRANNER, R. (1961b) *The north transept and the first west façades of the Cathedral of Reims* in «Zeitschrift für Kunstgeschichte» 24, pp. 220-241.
- CAMERLENGHI, N. (2018). *How long are the lives of medieval buildings. Framing spacio-temporalities in the study of the built world*, in *The long lives of medieval art and architecture*, edited by J. M. Feltman, New York and London, Routledge, pp. 17-29.
- CARRIÈRE, H. (2011). *Exposition. Les Rémois et leur Cathédrale au siècle des lumières*, Reims, Archives départementales de la Marne, Conseil général de la Marne.
- CLARK, W. (2017). *Le Christ et les anges autour des chapelles rayonnantes de la Cathédrale de Reims*, in *La cathédrale de Reims*, edited by P. Demouy. Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, pp. 341-357.
- DECROCK, B. (2008). *Douze années de restauration de la cathédrale de Reims, 1992-2004*, in *Nouveaux regards sur la Cathédrale de Reims: Actes du colloque international des 1er et 2 octobre 2004*, edited by B. Decrock and P. Demouy, Langres, Dominique Guéniot, pp. 91-101.



JENNIFER M. FELTMAN

- DEMOUY, P. (1998). *Le cloître*, in *Diocèse de Reims, Fasti Ecclesiae Gallicanae*, vol. 3, edited by P. Desportes, Turnhout, Brepols, pp. 53–64.
- DEMOUY, P. (2005). *Genèse d'une cathédrale. Les archevêques de Reims et leur Église aux XIe et XIIe siècles*, Langres, Dominique Guéniot, 2005, pp. 109–16.
- DUFORQC, N. (1962). *L'orgue de la cathédrale de Reims*, in «Les Monuments historiques de la France» nn. 2-3, pp. 67-73.
- JADART, H. (1900). *Les dessins de Jacques Cellier artiste rémois du XVIe siècle, conservés à la Bibliothèque nationale et à la bibliothèque de Reims*, Paris, Plon-Nourrit et Cie.
- FELTMAN, J. (2016). *Royal and clerical iconography and the chronology of the Last Judgment portal at Reims Cathedral*, in *The north transept of Reims Cathedral. Design, construction, and visual programs*, edited by J. M. Feltman, New York and London, Routledge, pp. 115-139.
- FELTMAN, J. (2018). *Why the long lives of medieval art and architecture? An introduction*, in *The long lives of medieval art and architecture*, edited by J. M. Feltman, New York and London, Routledge, pp. 1-14.
- FRISCH, T. (1960). *The twelve choir statues of the Cathedral at Reims. Their stylistic and chronological relation to the sculpture of the north transept and the west façade*, in «Art Bulletin» vol. 40, pp. 1-24.
- HERMANT, M. (2017). *Une cathédrale imparfaite (1400-1515)*, in *La cathédrale de Reims*, edited by P. Demouy, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, pp. 393-416.
- HINKLE, W. (1975). *Künze's Theory of an earlier project for the west portals of the Cathedral of Reims*, in «Journal of the Society of Architectural Historians» vol. 34, pp. 208-214.
- KASARSKA, I. (2008). *La Porte romane du bras nord du transept de la cathédrale de Reims et la sculpture du XIIe siècle du Nord de la France* in *Nouveaux regards sur la Cathédrale de Reims, Actes du colloque international des 1er et 2 octobre 2004*, edited by B. Decrock and P. Demouy, Langres, Dominique Guéniot, pp. 175-184.
- KASARSKA, I. (2016). *The Last Judgment portal of Reims Cathedral. An archaeological study of its construction*, in *The north transept of Reims Cathedral. Design, construction, and visual programs*, edited by J. M. Feltman, New York and London, Routledge, pp. 85-112.
- KURMANN, P. (1987). *La façade de la Cathédrale de Reims*, 2 vols., Paris, Éditions du CNRS.
- TRACHTENBERG, M. (2010). *Building-in-Time. From Giotto to Alberti and modern oblivion*, New Haven, CT, Yale University Press.
- WU, N. (2016). *Retracing the original north transept of Reims Cathedral*, in *The north transept of Reims Cathedral. Design, construction, and visual programs*, edited by J. M. Feltman, New York and London, Routledge, pp. 39-64.

### Archival sources

- Paris, Bibliothèque nationale de France, *Plan de église Notre-Dame de Reims*, Jacques Cellier, end of 16<sup>th</sup> cen. MS fr. 9152, f. 68r.
- Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, *Mellange, curiosités et petites inventions de Jacques Cellier*, 1593. MS 1111, fol. 21r.
- Reims, Archives départementales de la Marne, Annex de Reims, *Grand orgue*. 2G 1671,
- Reims, Bibliothèque municipale, *Cathédrale de Reims, façade septentrionale*, L. Gentillastre, 1713, GF 26.
- Reims, Bibliothèque municipale, *Plan de Reims*, J. Cellier, 1618, TGF II 37.
- Reims, Bibliothèque municipale, *Plan générale de Reims*, J. Legendre, 1765, TGF II 43.
- Reims, Bibliothèque municipale, Fonds iconographique, 51-422 and 51-423.

## *The façade of the Scrovegni Chapel in Padua as palimpsest*

**LAURA JACOBUS**

University of London

### **Abstract**

*The façade of the Scrovegni Chapel in Padua seems simple, yet almost every feature is unusual. It was designed as part of a coherent urban space but also served as a backdrop for a sacra rappresentazione. Over three hundred years the representation developed into a more complete drama, and the facade and the Arena were adapted to accommodate it. The façade bears traces of its origins and subsequent adaptations, as well as modern attempts to recall its past and, unfortunately, also to erase it.*

### **Keywords**

Padua, Arena Chapel, medieval architecture.

### **Introduction**

The Roman amphitheatre known as the 'Arena' of Padua was substantially remodelled during the medieval and early modern periods, most evidently by the addition of a palace and a chapel between 1300 and 1305. The chapel is famous for its frescoes by Giotto, but in this paper I will consider the apparently plain and unremarkable façade (fig. 1a). I will concentrate on two aspects of the façade: its role within a set-piece of urban planning, and its role as the stage-set for a *sacra rappresentazione* of the Annunciation. Both aspects have been almost totally erased from the plain exterior we see today. Nevertheless, the signs are there once we know how to see them.

Today the outline of Padua's Roman Arena can barely be traced in the oval shape of a municipal park, and a ruined stretch of its outer walls. Once, it would have resembled the Arena of Verona. In 1090 it was given by the Emperor Henry IV to the Bishop of Padua, for whom it was a valuable quarry for building materials. The Middle Ages saw the gradual settlement of the area, but the Arena was still sufficiently remote for a community of hermits to choose to settle there around 1242. By the end of the thirteenth century, ownership of the site had passed to the Dalesmanini family, and the amphitheatre contained a clutter of domestic buildings. In 1300, the site entered the annals of art history when it was bought by the immensely wealthy financier Enrico Scrovegni, who began building his palace and its famous chapel there.

Enrico cleared and developed the site to reveal its ancient outlines and the central space more clearly. He placed his new palace on the central longitudinal axis of the oval space, with his

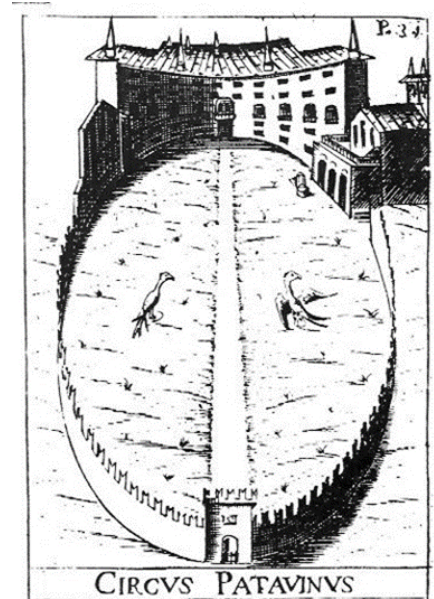


1: 1a. *Scrovegni Chapel, Padua, c. 1301-5* (photo: Massimo Catarinella, Creative Commons <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:CappelladegliScrovegni.jpg>); 1b. *detail of Giotto, Dedication Scene, Scrovegni Chapel, Padua c. 1304-5* (photo: author); 1c. *Barnaba Lava, Prospetto della Chiesa dell'Annunziata dell'Arena, 1871* (Musei Civici di Padova) BCP. XXXVI 7380.

new chapel to the right of it, and he remodelled an entrance gate opposite it to create a grand approach to his new domain. This was an unparalleled piece of medieval urban planning. It revived Padua's physical Roman heritage, making a proto-antiquarian statement at a time when the city's literary proto-humanism was in its infancy. The grandeur of the newly developed site asserted Enrico Scrovegni's claims to be one of Padua's most prominent citizens, and the city's claims to be an intellectual powerhouse. Views drawn by Marin Urbani c.1800 give an impression of the effect, although both palace and chapel had been modified by that time (fig. 2a). The views show the chapel with a portico and the palace with wings, neither of which were part of the original buildings.

To understand the original design of the chapel façade we can consult Giotto's 1305 fresco painting of a model of the chapel (fig. 1b). Every aspect of this façade was strikingly novel. It had a classicizing portal of white marble, with a round-headed arch surmounted by a pediment. This was a piece of proto-renaissance design. Three semi-circular steps led to the door, which is an unusual formation. A lunette contained three half-length figures of the Madonna and Child with Angels, which was an unprecedented composition at that time. It seems likely that Giotto himself introduced this motif as a response to the compositional problem of filling a semi-circular lunette. It was seldom seen again until the Renaissance, when such sculptural ensembles were popularised by the della Robbia workshop. The fresco is insufficiently detailed to tell us whether the figures, painted in white paint on a blue background, were executed in fresco or relief sculpture. If the former, they were painted in grisaille, if the latter the white marble was left largely unpolychromed. In either case, they would have been innovative in their use of media as well as in compositional terms.

Looking at the façade today, we see a palimpsest that is still legible (fig. 1a). The doorway's pediment and marble facing have been lost, but the brick substructure of its marble surrounds is still visible. The three steps were uncovered during excavations and subsequently restored. A fresco replaces the Madonna and Angels in the lunette. Only the great triple-lancet window



2: 2a. Marin Urbani, *Arena in Padova*, c.1800, Biblioteca civica, Padova (BCP), *Iconografia Padovana* RIP 1897; 2b. Unknown artist, *Circus patavinus*, interleaved plate from Francesco Scoto, *Nuovo Itinerario d'Italia*, 1669.

survives untouched. It too, is a very unusual feature, placed high on the façade within a semi-circular marble surround. It has no known precedents and has inspired no obvious copies. The dimensions of the semi-circular lunettes of the portal and window match each other exactly, revealing a coherence of design that would have been more apparent when both features had their marble surrounds.

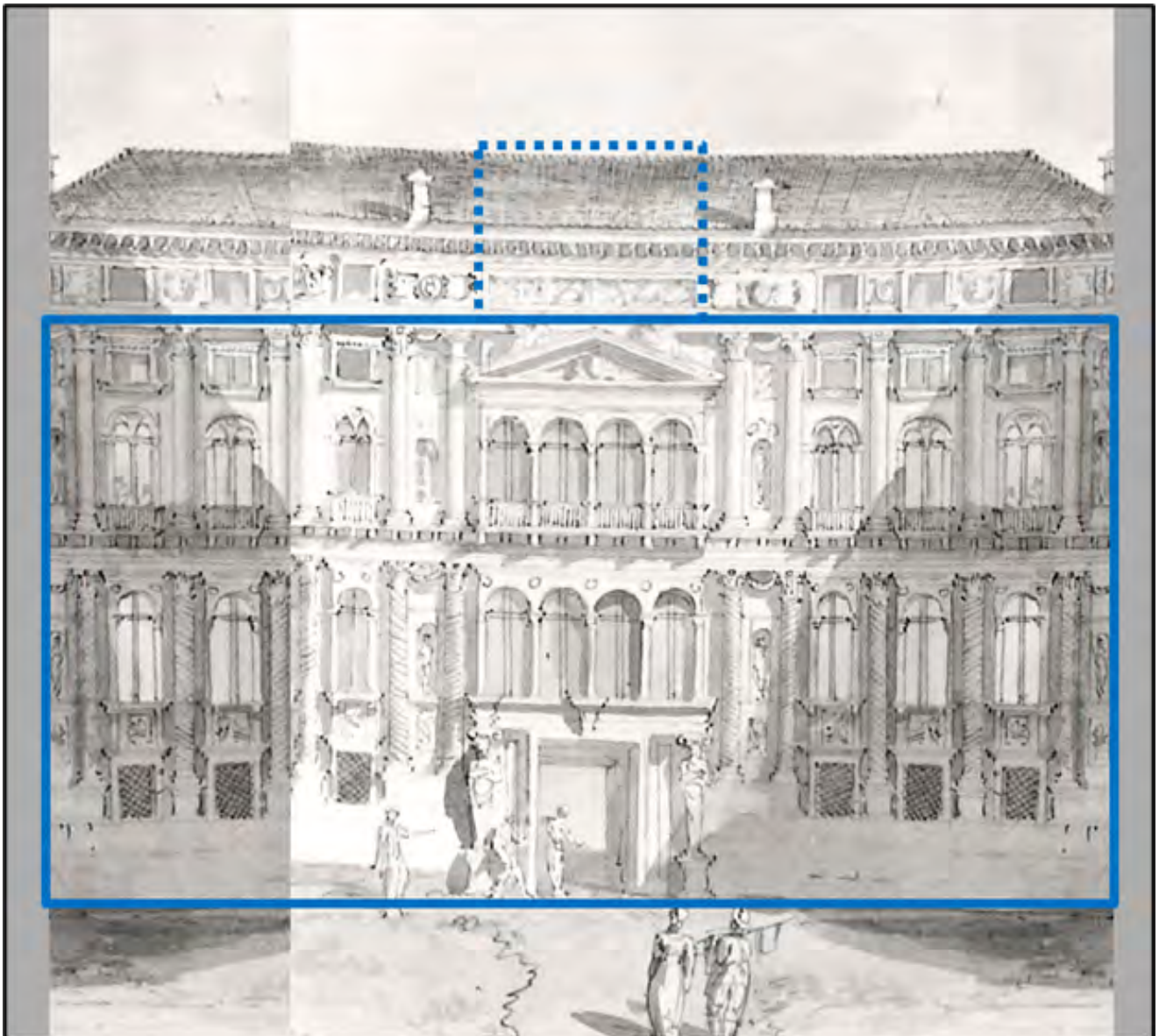
To understand the design further, we need to think of the façade in conjunction with the neighbouring palace. Marin Urbani made accurate studies of the site using a camera obscura, (although he did embellish his finished drawings with imagined compositional features). They show the palace as it was remodelled, mostly in the sixteenth century, and they show that the Arena Chapel was attached to the Scrovegni palace before it was demolished in 1827 (fig. 2a). The palace façade is another palimpsest. Albertino Mussato's contemporary description tells us the original palace was 'very lofty and extensive', while Michele Savonarola added in 1445 that it had 'a superb portal decorated with squared marbles, and above it is built a tower, not of great height' [Mussato 1903, 89; Savonarola 1942, 50]<sup>1</sup>. With these descriptions in mind we can see Enrico's palace beneath the later accumulations (fig. 3).

The central ten bays seen in Urbani's drawing have a distinct roofline which reveals the width of the original building, and much of the palace's original fenestration is seen in the three bays to either side of the central section. The palace was two storeys high, with round-arched windows with pierced plate tracery throughout, including two-light tricuspid lancets on the upper floor. At its centre, the palace incorporated the gate of the ancient Arena, beneath the low tower described by Savonarola. This central four-bay section was remodelled in a late-renaissance style by its later Foscari owners and has lost its tower.

Urbani's views show that the facades of the palace and chapel both stood on the rim of the Arena, resting on its ancient foundations and linked by a stretch of its walls (and this has been

<sup>1</sup> The Mussato's the description dates back to around 1320); the Savonarola's description dates back to around 1445.

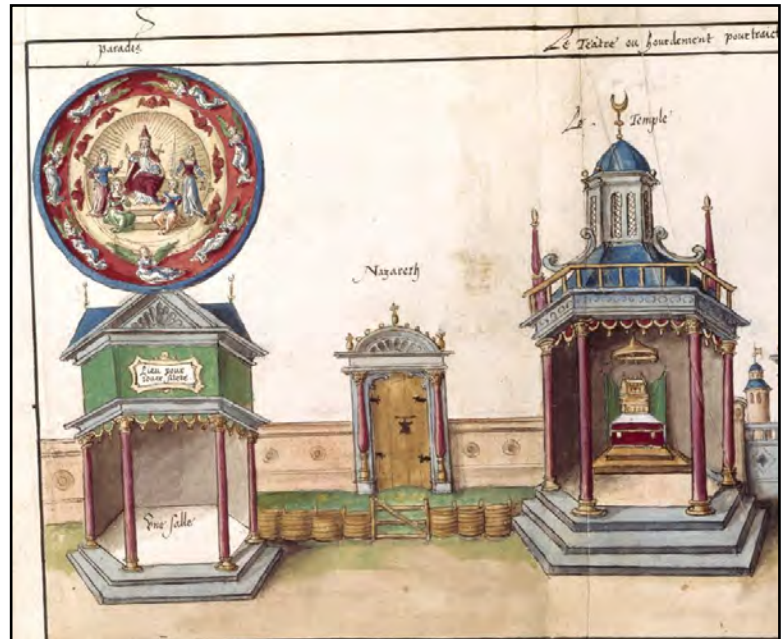




3: Composite view of the central ten bays of the Scrovegni Palace (Marin Urbani, *Arena in Padova* c. 1800), with dimensions of original palace superimposed (author).

confirmed by subsequent archaeological examinations). The wings of the renaissance palace seen in Urbani's drawings are also built on these walls, and the section of ancient wall between the palace and the chapel was incorporated into the same medieval building complex, as it enclosed a courtyard linking the palace and chapel. Moreover, the fenestration of the palace and the attached chapel aligned at the same level and used the same architectural vocabulary of plate tracery, tricuspid lancets (and possibly also pedimented doorways). Through these visual links and concordances, the palace, chapel, and the cleared Roman Arena in front of them constituted an aesthetically unified urban enclave which was remarkable for the period. For contemporaries, the common ownership of palace and chapel was clearly visible to all who entered the Arena and the status of the patron, Enrico Scrovegni, was accordingly magnified in the eyes of the citizenry (fig. 2a).





4: 4a. Attributed to Paolo Uccello Annunciation (Ashmolean Museum, Oxford. Creative Commons [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paolo\\_uccello\\_annunciazione\\_ashmolean.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paolo_uccello_annunciazione_ashmolean.jpg)); 4b. detail The theatre or pictorial hoarding as it was when the Mystery of the Passion of Our Lord Jesus Christ was played in the year 1547 from *Le Mystere.... en la ville de Vallenchiennes*, 1547 (Bibliothèque Nationale de France) Paris Bibl. Nat. Rothschild 3010 (1073 d.) (I, 7, 3 Armoire VI bas), Bv-1r Rothschild 3010 (1073 d.) - I, 7, 3 (armoire VI bas). (<https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc374649>).

However, the Arena Chapel was not just a private household chapel, it was also built as an estate church dedicated to the Virgin of Charity. Although it was initially licensed for limited purposes, the patron had larger ambitions for the project. One of his earliest acts was to secure papal indulgences in 1304 for visitors to his church on the four Marian feasts. This considerably advanced the status of the site, as Padua's patron saint was the Virgin and her feasts were traditionally held at the Cathedral. Enrico arranged an exceptionally grand consecration ceremony on the Feast of the Annunciation in 1305, for which he borrowed textiles from San Marco in Venice.

There was an implicit theatricality in the 1305 consecration ceremony. The Bishop arrived with a procession of all the town's clergy in full pomp, winding through the city, entering the Arena through its newly refurbished gatehouse, and crossing the wide space of the Arena on its longest axis. In front of the chapel he mounted the three semi-circular steps leading to its classically styled portal, (which was possibly framed by the precious textiles of San Marco), and there he ceremoniously knocked three times at the west door to gain entry.

As well as the consecration procession and ceremony on the feast-day, Enrico also arranged for a *sacra rappresentazione* to take place in front of his chapel. This was a lay performance representing the Annunciation and is distinct from the liturgical performance of the Annunciation (called a Golden Mass), which I have argued took place *inside* the chapel. Earlier scholarship, including my own, has assumed that the *sacra rappresentazione* in the Arena was a traditional event that had been taking place for many years, but my recent research argues that it was in fact a new event. Its first performance coincided with the consecration ceremony on the Feast of the Annunciation 1305, and in 1306 a statute was passed to make it an annual event.



5: Unknown artist, *Annunciation*, Oratory of San Michele, Padua.

Variants of the statute were issued when the format of the festivities changed, with surviving copies dated 1362 and 1420 [Jacobus, 2008]<sup>2</sup>.

Using textual sources, our knowledge of the performance itself is limited compared to our knowledge of the procession which preceded it. The statutes tell us that, following a joint procession of all the principal office-holders of Church and State, in which boys dressed as the Angel Gabriel and the Virgin Mary were carried on thrones through the city, a performance of 'the Angelic Salutation' took place. The original statute of 1306 is lost, but a revised statute dating from c.1404-1420, tells us that by that date 'other things' had been introduced into the performance and had become customary, and that the *sacra rappresentazione* took place at 'prepared places' in the Arena. This is tantalizing information. The palimpsest of the chapel's façade can tell us more, especially when considered in conjunction with visual sources.

Three of Marin Urbani's drawings show a façade which is a mirror-image of the Arena Chapel on the left of the image (fig. 2a). A schematic woodcut of 1669 shows that such a 'building' did exist, but was really no more than a sham façade (fig. 2b). This is extraordinary. I know of no instances of such sham buildings being built, except those created as temporary structures for festivities such as triumphal entries. This one was a feature that survived until c.1800, so it is likely that it was built to endure. Its function must have been to serve as a permanent backdrop in an annual festivity. The effect of doubled chapel facades bracketing the palace recalls the *scenae frons* of ancient theatres. Whether or not that is intentional, I propose that the chapel façade and its sham counterpart were employed in the staging of the *sacra rappresentazione*. They are the 'usual, prepared places' mentioned in the city statutes compiled in 1420.

We know from Giotto's fresco (fig. 1b) that the chapel's own façade was first built without a portico, but that one was added later. It was there by 1421, when Maddalena Scrovegni requested burial beneath it and it stood until collapsing in 1817 [Medin, 1896].<sup>3</sup> The balustrade and balcony on this portico's flat roof, seen in Urbani's drawings, show that it was intended for use on its upper and lower storeys. It could be reached by stairs from the Arena and from the palace. In the drawing, the portico's roof served as a vantage point for onlookers; it may always have been used simply as a kind of VIP's box, affording an exclusive view of the *sacra rappresentazione* in the Arena. However I think it more likely that the portico played a more

<sup>2</sup> BCP, B.P. 1237, *Statuta communis Padue*, 1362, fol.104v; BCP, B.P. 1236, *Volumen statutorum mag. civit. Padue reformatorem sub anno 1420*, fol. 304r-v.

<sup>3</sup> Archivio di Stato, Venezia (ASV), *Notarile, Testamenti*, B486 fasc. 2.

significant part in the staging of the drama, by providing a wide, raised stage for a performance under its arcade, and by supporting a staged scene of God in Heaven on its roof.

Many early Renaissance Italian images of the Annunciation show it taking place in a portico, often with a figure of God above despatching the Holy Spirit. An *Annunciation* from the Ashmolean evokes the sequential stages of an outdoor performance, showing a God in Heaven located above a portico, with the angel sent down to visit Mary beneath it. (fig. 4a). The ubiquity of similar imagery suggests that actual stagings of the Annunciation utilised porticoes in a similar manner. A record of the more developed staging of a multi-act French mystery play in 1547 includes a '*Paradis*' over a porticoed stage labelled 'for silent playing' (fig. 4b). This stage probably accommodated a mimed Annunciation, with a Heaven above, reflecting the earliest traditions of *sacre rappresentazione*.

A *trecento* fresco from the oratory of S. Michele in Padova is evocative of the Arena's *sacre rappresentazione* (fig. 5). It takes place across a courtyard near a building which bears a typological likeness to the Arena Chapel. The building's facade has a portico, a large window high on its facade, and red-and-white voussoirs around its door. All were unusual features in Paduan architecture at this time, all seen at the Arena Chapel. The painting also shows the dove of the Holy Spirit flying on a trajectory which originates in the upper part of this building's façade.

This detail is especially suggestive, as when Michele Savonarola described the *sacre rappresentazione* in 1445, he stated that the Holy Spirit descended 'through a high aperture'. And such an aperture did originally exist in the gable of the Arena Chapel; its bricked-up remains were discovered during restorations in 1990s. This suggests that the façade was designed from the outset to facilitate the release of the dove of the Holy Spirit from an aperture high in its gable. That dove probably took the form of a firework. From c.1331, the drama was arranged by a confraternity, and in 1597 this confraternity was castigated for interrupting the celebration of mass by 'firing the dove' on 'the festival of the dove' [Giovagnoli 2008, 109-110]<sup>4</sup>. Within a few years, the festivities were suppressed entirely.

So far, documentary evidence and pictorial clues, combined with the palimpsest of the chapel's facade, tell a story of a statutory civic-religious cult fostered by a private citizen on his property. It began in 1305 and developed from a single-act performance into one with 'other things' added. By 1421 a permanent stage set had been built in the form of a portico, and a more developed spectacle was being staged, possibly also utilising the sham façade further along the rim of the Arena.

In 1443, the Scrovegni family was exiled. The performance in the Arena survived their departure because it was now supported by a confraternity and had become a focus of civic pride and local identity. Michele Savonarola recorded in 1445 that 'all the clergy and all the populace' gathered within the walls of the Arena to watch the show. The Scrovegni palace retained its social cachet, sold for enormous sums first to the Patriarch of Aquileia, and thence to the powerful Foscari family of Venice. A processional banner in the Museo Civico marked with the arms and initials of Zuanne Foscari, and dated 1595, bears witness to the continued association of the *sacre rappresentazione* with the high-status occupants of the palace. Yet only two years after the banner was made, the *sacre rappresentazione* in the Arena was censured and soon after, shut down. Rowdiness and theological unorthodoxy were cited by the Bishop as reasons for his decision.

With the demise of the crowd-pleasing 'festival of the dove', the chapel entered a slow decline. The façade, which would always have been covered with plaster, underwent occasional

<sup>4</sup> ASV Gradenigo Rio-Marin 85 BIS fasc. 2.

renovations over the ensuing centuries. A souvenir of its former role persisted in the form of a frescoed scene above the portico showing the Annunciation. Urbani's views show the figures of the Angel and Virgin sketchily, while a drawing made by Barnaba Lava in 1871 also shows traces of cloudy forms and God's halo in the gable where once the firework dove sailed forth (figs 2a.,1c). Beneath the portico, figures in classical niches were added shortly before 1795 by the local artist Domenico Zanella, but these appear unconnected to the façade's earlier role as a theatrical backdrop. The building's medieval past was becoming forgotten, eclipsed by the interest in the Arena's Roman and Renaissance past that drew the fashionable sightseers in Urbani's drawings.

When the Commune bought the chapel in 1880, it was in the light of a renewed interest in Giotto and the city's medieval glories. Restorers stripped away the frescoed surface of the façade in the mistaken belief that to do so would recreate the original surface (fig. 1a). This last scraping of the palimpsest brought us to the neo-medieval bare brick façade we see today. It is only in conjunction with the visual records and documents examined here that we are able to understand how this simple façade encapsulated so much of the city's cultural life in the medieval period; how it expressed the individuality and aspirations of its patron; how it presaged the city's cultural renaissance; and how it played a role in fostering the collective experience of all Paduans who, over the course of three hundred years, gathered in the Arena to watch the spectacle played out in front of it.

#### **Bibliografia**

- GIOVAGNOLI, G. (2008). *Il palazzo dell'Arena e la capella di Giotto (secc.XIV-X<sub>X</sub>): proprietari, prepositi, beni*. Padua, CLEUP.
- JACOBUS, L. (2008). *Giotto and the Arena Chapel: Art, Architecture and Experience*, New York and Turnhout, Harvey Miller.
- MEDIN, A. (1896). *Maddalena degli Scrovegni e le discordie tra i Carraresi e gli Scrovegni*, in «Atti e memorie dell'Accademia di scienze, lettere ed arti di Padova», 12, pp. 243-272.
- MUSSATO, A. (1903). *Sette libri inediti del 'De gestis italicorum post Henricum VII'*. Edited by L. Padrin. Venice, Deputazione veneta di storia patria.
- SAVONAROLA, M. (1942). *Libellus de magnificis ornamentis Regie Civitatis Padue*, ed. Arnaldo Segarizzi, R.I.S. t. 24, vol.15. Città di Castello, Lapi.

#### **Fonti archivistiche**

- BCP, B.P. 1237, Statuta communis Padue, 1362, fol.104v;
- BCP, B.P. 1236, Volumen statutorum mag. civit. Padue refformatorum sub anno 1420, fol. 304r–v.
- Archivio di Stato, Venezia (ASV), Notarile, Testamenti, B486 fasc. 2.
- ASV Gradenigo Rio-Marin 85 BIS fasc. 2.



## *Un palinsesto civico? Medioevo e Risorgimento nella facciata di San Michele in Foro a Lucca*

*A civic palimpsest? Middle Ages and Risorgimento in the facade of San Michele in Foro in Lucca*

**AURORA CORIO**

Università di Genova

### **Abstract**

*La trasformazione ottocentesca della facciata di San Michele in Foro, con l'aggiunta dei ritratti dei protagonisti del Risorgimento italiano, è spia di un processo di 'laicizzazione dello spazio sacro' iniziato nei secoli centrali del Medioevo, quando la chiesa svolgeva funzioni di vero e proprio palatium civitatis del Comune. Già allora il suo 'frontespizio', in competizione con quello della cattedrale, dichiarava la sua autonomia, sul piano formale e, forse, anche sul terreno dei significati.*

*The addition of the sculpted portraits of the protagonists of the Italian Risorgimento to the facade of San Michele in Foro is a sign of a process of 'secularisation of the sacred space' that began in the central centuries of the Middle Ages, when the church could be considered the palatium civitatis of the Commune. Even then his 'frontispiece', in competition with the cathedral's one, declared its independence, on a formal level and perhaps also in the field of meanings.*

### **Keywords**

San Michele in Foro, Lucca, Barga.

*San Michele in Foro, Lucca, Barga.*

### **Introduzione**

La facciata della chiesa di San Michele in Foro a Lucca è tra gli esiti maturi della stagione di rinnovamento architettonico-scultoreo degli edifici cittadini di cui sono protagoniste diverse generazioni di costruttori, scultori e architetti, provenienti della regione di Como, i cui esordi si scorgono a partire dai decenni finali del XII secolo (fig.1).

Lo snodo cruciale di questa temperie ha coordinate temporali e spaziali precise: 1204, Guidetto firma con un'icastica epigrafe-ritratto la facciata della cattedrale di San Martino. Il linguaggio della maestranza di Guidetto, fatto di masse nitide e potenti, volumi espansi e fissità iconiche, e fondato sull'ostensione paratattica di elementi simbolici, lascia tracce cospicue nei maggiori cantieri cittadini, tratteggiando quello che dovrà essere un venticinquennio di reale monopolio: ne sono testimonianza le facciate di San Cristoforo, San Giusto, Sant'Andrea, San Giovanni e Reparata, e appunto San Michele. Per quest'ultima, la paternità diretta di Guidetto non



1: Lucca, San Michele in Foro (Wikimedia Commons).



è unanimemente riconosciuta dalla critica: al maestro Chiara Bozzoli riferisce la prima cornice marcapiano e i due ordini inferiori di loggette, proponendone una datazione precoce, in linea con il cantiere di San Martino [Bozzoli 2007a, 83-84; Bozzoli 2007b, 144-145], mentre Guido Tigler parla di 'fase postguidettesca', con ciò intendendo comunque l'intervento della taglia di Guidetto, e situa il cantiere attorno al 1220, come proponeva già Valerio Ascani [Tigler 2006, 261; Tigler 2009, 860; Ascani 1996, 162]; ma c'è anche chi ha visto in San Michele l'opera di tardi continuatori, spostandone la cronologia addirittura alla seconda metà del secolo [Belli Barsali 1970, 145; Espi Forcen 2013, 268].

Di Guidetto si ha testimonianza nei documenti a partire dal 1191<sup>1</sup> e fino al 1211<sup>2</sup>, data a cui riceve la commessa per Santo Stefano a Prato, e che verosimilmente coincide con un primo 'cambio della guardia' nel cantiere di San Martino. Riguardo alla facciata di San Michele in Foro, Giuseppe Matraia e Giuseppe Pardini danno notizia di un documento datato 1208, contenuto nel *Libro de' Contratti dell'Opera*<sup>3</sup>, che registrerebbe la conclusione dei lavori [Matraia 1860, 87; Giusti 2000, 66]. Ad oggi, del testo di quell'atto non si trova traccia [Bozzoli 2007b, 13]. Nonostante ciò, sembra convincente immaginare l'avvio, se non proprio la conclusione, del cantiere di San Michele in parallelo rispetto a quello di San Martino. Vi è, infatti, palese la volontà di gareggiare con la cattedrale, il cui progetto, interrotto [Tigler 2009, 856], doveva prevedere lo stesso tipo di coronamento a timpano. Sappiamo, però, che nel 1211 gli operai della pieve di Prato concedono a Guidetto la possibilità di tornare a Lucca quattro volte all'anno per seguire i lavori alla facciata di San Martino: non si fa menzione di altre fabbriche di cui il maestro fosse in quel momento a capo. Ciò implica che a quella data la facciata di San Michele dovesse essere già conclusa, come pensa Matraia, oppure che, in effetti, non vi si fosse ancora messo mano. Un indizio a favore di questa seconda ipotesi sembrerebbe contenuto nella colonnina con leoni attergati, ora conservata a Villa Guinigi e proveniente dal primo ordine di loggette, che, come la sua analoga in San Martino, sfoggia nella posa dei felini un'attitudine che Guidetto impiegherà poi anche nel battistero di Pisa, e che dovette derivargli dallo studio dei capitelli con leoni del chiostro di Santo Stefano a Prato, rilievi originalissimi nella Toscana della seconda metà del XII secolo, legati alla maestranza dello scultore pirenaico noto come Maestro di Cabestany.

### 1. «uno strano capriccio»: la facciata e la chiesa

L'autonomia -amministrativa, progettuale e formale- del 'frontespizio' delle due maggiori chiese lucchesi rispetto al corpo dell'edificio è un dato di grande evidenza. Nel caso della cattedrale, tale specificità appare rispecchiata in modo significativo dall'esistenza, documentata dal 1190, di un'Opera del frontespizio (*Opere Frontespitii*)<sup>4</sup>, appositamente dedicata all'erezione della facciata e autonoma rispetto all'Opera della chiesa. Si può ragionevolmente credere che lo stesso accadesse nel caso di San Michele.

Dal punto di vista formale, è stata sottolineata l'«inaudita novità delle facciate a vela» [Baracchini, Filieri, Caleca 1978, 23] di San Martino e San Michele, che Chiara Bozzoli ha definito: «macrosculture addossate a organismi architettonici con i quali non riescono a dialogare» [Bozzoli 2014, 270-271], seguendo una tendenza a evidenziare lo iato tra facciata e corpo dell'edificio già espressa da Eugenio Luperini, tanto per San Michele quanto per San Martino [Luperini 1948, 321-322]. Clara Baracchini e Antonino Caleca riconoscono, invece,

---

<sup>1</sup> Lucca, Archivio Capitolare, LL, 6, f. 59v.

<sup>2</sup> Lucca, Archivio di Stato, *Diplomatico*, *Opera di S. Croce*, 1211 giugno 4.

<sup>3</sup> Lucca, Biblioteca Arcivescovile, ms. 34.

<sup>4</sup> Lucca, Archivio di Stato, *Enti Ecclesiastici*, *Opera di S. Croce*, 2, f. 17.

l'esistenza di un dialogo tra il prospetto e il corpo dell'edificio, ma, indicando l'instaurarsi di un dialogo dello stesso tipo «con il campanile e con gli altri elementi del paesaggio urbano» [Baracchini, Caleca 1973, 19], tornano, di fatto, a evidenziare i caratteri di autonomia della facciata. Analogamente a quanto accade in San Martino, il duecentesco 'frontespizio' di San Michele in Foro, vale a dire i quattro ordini di loggette che identificano il prospetto della chiesa, è a tutti gli effetti applicato al corpo dell'edificio, andando a sovrapporsi alla fase del XII secolo (circa 1143) a cui si deve il registro inferiore della facciata, conforme al dettato del romanico pisano [Tigler 2006, 260]. Lo stacco tra le due fasi è tanto avvertito che, spesso, parlando della facciata di San Michele si tace del tutto del registro dei portali, per focalizzare l'attenzione unicamente sulle loggette [Palla 2005, 27]. Tra gli elementi più eclatanti di tale indipendenza della facciata è il rosone che si apre al terzo ordine del loggiato: singolarissima operazione à jour, l'apertura è del tutto priva di quella che dovrebbe esserne la funzione -dare luce all'interno dell'edificio- e dichiara *ipso facto* la struttura che lo ospita dotata di un equilibrio strutturale e formale autonomo. C'è chi ha tentato di comporre questo elemento 'disturbante' ponendolo in relazione all'ipotesi di un progetto mai compiuto di rialzamento dell'edificio [Belli Barsali 1970, 145; Palla 2005, 12]. Si tratta di una vecchia, e ormai screditata, idea di Enrico Ridolfi, formulata nel tentativo di motivare le proporzioni della facciata, che, se priva di una relazione organica con il retrostante corpo delle navate, sarebbe parsa 'capricciosa' e 'sproporzionata' [Ridolfi 1877, 71; Ridolfi 1892, 422; Baracchini, Caleca 1973, 19; Tigler 2006, 261; Bozzoli 2007a, 84-87]. La stessa lente 'morale' applicata ai fatti di architettura trapela, pochi anni prima, dalle parole di Giuseppe Pardini, l'architetto responsabile della campagna di restauro: «una facciata che non rappresenta la parte interna dell'edificio e che dai rigoristi sarebbe definita per falsa e bugiarda» [Giusti 2000, 62].

Indipendenza strutturale e alterità di caratteri linguistici, dunque, sono le due componenti essenziali nella valutazione del loggiato di San Michele rispetto al retrostante edificio della chiesa. Componenti che, tuttavia, non hanno impedito al primo di allungare la sua ombra sul secondo, in termini anche simbolici, di percezione e identificazione. Ne è spia la sineddoche coniata da Eugenio Lazzareschi, che nella sua guida della città si riferisce complessivamente a San Michele come ad una «chiara e snella mole» [Lazzareschi 1931], trasferendo inavvertitamente sull'intero edificio l'impressione che gli suscita la sua aerea facciata. Sineddoche felice al punto che Chiara Bozzoli ne fa il titolo del suo volume. Alla stessa matrice concettuale si deve ricondurre anche il titolo che John Ruskin dà ad uno dei suoi dagherrotipi [Clegg, Tucker 1993, 55]<sup>5</sup>: «Parte della facciata della distrutta chiesa di San Michele a Lucca, come appariva nel 1845» [Bozzoli 2007, 27], dove 'distrutta' è evidentemente da riferirsi alla sola facciata, che in anni successivi alla visita dell'illustre teorico era andata soggetta ad una campagna di intensi restauri, dei quali Ruskin, in occasione del suo secondo soggiorno lucchese, nel 1870, non nasconde un giudizio sfavorevolissimo.

## 2. «alla piazza e non alla chiesa»: valenze civiche attraverso i secoli

Quattro anni prima, nel 1866, il Comune di Lucca acquista le mura della città, e contemporaneamente si inaugurano i restauri della facciata di San Michele in Foro: l'Unità d'Italia è storia recentissima. I lavori a San Michele [Perini 1866; Silva 1979; Silva 1987, 56; Morolli 1990; Giusti 2000; Dal Canto 2013; Espi Forcen 2013, 269-271], si erano resi indifferibili a causa del gravissimo degrado che affliggeva i marmi delle loggette, registrato già vent'anni prima dallo stesso Ruskin [Shapiro 1972], ma il risultato finale, lungi non soltanto dal

<sup>5</sup> Lancaster, Lancaster University, *The Ruskin*, Dag69, Dag71, Dag72.

configurarsi come intervento conservativo, ma anche dall'assomigliare ad un'operazione in stile sul modello di Viollet-le-Duc, che faceva scuola in quegli anni, è un'ode scolpita al neonato Regno d'Italia, celebrato in una galleria commemorativa dei suoi principali fautori. Buona parte dei marmi e delle tarsie è risarcita e integrata secondo la corrente logica interpretativa, ma, soprattutto, gran parte delle testine alle imposte degli archetti, malauguratamente rimosse e in gran parte disperse [Bozzoli 2007a, 80], è sostituita con moderni ritratti di donne e uomini illustri, del passato e del presente, che si offrono alla cittadinanza lucchese con ardito realismo. Tra di essi spiccano i volti di alcuni tra i principali protagonisti del Risorgimento: Vittorio Emanuele II, Camillo Benso di Cavour, Pio IX, Napoleone III, Carlo Alberto di Savoia, Bettino Ricasoli. Dal novero di costoro sono espunti i più dichiaratamente anticlericali e repubblicani, Garibaldi e Mazzini, unico fatto che debolmente sembra tenere conto della natura dell'edificio. Questo confuso pantheon sovrascrive il programma iconografico originario tramutando la facciata di San Michele in Foro in un manifesto civico, la cui laicità è dichiarata con forza dalla lapide posta al centro del primo ordine di loggette, che evidenzia l'intervento di «Governo e Provincia, Municipio e Cittadini».

Giuseppe Pardini e Cesare Perini, autore del primo contributo sulla vicenda, difendono l'intervento con un argomento assai singolare. Una tale scelta, dicono, è senza dubbio quella che meglio incarna e rispetta l'originario programma di Guidetto, dovendosi credere che la serie delle teste duecentesche celasse intenti analoghi. Scrive il Perini: «[Pardini] rifece quasi tutte le numerose teste degli architravi; sulla cui estremità scolpì di nuovo le molte teste umane; ritratti forse dei grandi uomini di quell'epoca, e che ad ornamento di questo singolare edificio, Guidetto ripeteva in quasi tutte le congiunzioni degli archetti» [Perini 1866, 13]. Un aggiornamento dei contenuti, per così dire, si sarebbe dunque mostrato coerente rispetto alla natura e alla funzione originarie della facciata più di quanto non avrebbe potuto il mero risarcimento delle sue componenti originarie: «Chi devo io collocare lassù», si chiede Pardini, «delle teste chimeriche o dei fantocci insignificanti o devo piuttosto seguire il concetto dell'architetto (il Guidetto autore delle decorazioni dell'antica fronte medievale) di aggiungere interesse al monumento coll'effigiarvi dei soggetti storici contemporanei? [...] Quelle teste mi stanno lassù come un'iscrizione dell'epoca in cui è stato fatto il lavoro»<sup>6</sup>. Senza dubbio tanto Pardini quanto Perini danno una lettura assai disinvoltata degli eventi passati, proiettandovi indebitamente un modo di pensare proprio e della propria temperie storica e culturale, non si sa nemmeno quanto in buona fede: le loro parole sono, in fondo, apologetiche di una scelta che già all'epoca è oggetto di numerosi strali. Non è escluso, comunque, che l'intervento postunitario, per quanto dirompente, rispecchi in qualche misura storia, natura e funzione della chiesa e della facciata di San Michele in Foro. Facciata che non soltanto, come si è già detto, è sempre stata percepita come un organismo autonomo sul piano formale, ma fin dall'inizio ha dialogato più con la piazza che con l'edificio retrostante anche sul piano dei contenuti e dei messaggi.

L'antico foro della città romana, dove sorge San Michele, è il centro propulsore della vita civica nei secoli centrali del Medioevo. Le testimonianze più numerose di questa realtà si hanno a partire dal Trecento, quando vi è addirittura prova del fatto che tanto l'edificio quanto la sua piazza sono di proprietà del Comune [Palla 2005, 47] ma non c'è dubbio che ciò debba essere stato vero fin dalle origini dell'età comunale. La basilica di San Michele partecipa di tale investitura accogliendo le riunioni dei consigli comunali, fatto di cui si ha certezza dal 1197, ma che è assai probabile avvenisse fin dagli albori della magistratura, di cui la prima menzione

---

<sup>6</sup> Lucca, *Archivio Arcivescovile, Decanato di S. Michele*, Ragguaglio delle cose avvenute dal 1858 al 1862.

risale al 1119 [Tigler 2006, 261]: un processo di «laicizzazione dello spazio sacro» che porta a considerare San Michele come il vero e proprio *palatium civitatis*, mentre il palazzo del Comune è indicato nei documenti come «palatium Sancti Michaelis in Foro», a rimarcare l'unità fisica e concettuale dell'intero complesso [Seidel, Silva 2007, 223-224].

La commistione tra potere civico e religioso, la polifunzionalità degli edifici di rappresentanza sono fatti usuali nel Medioevo dei Comuni [Tosco 2003, 3-13]: molto spesso, ma non sempre, ad accogliere e legittimare simbolicamente le riunioni civiche è la cattedrale. Non così a Lucca, dove non solo il potere laico elegge una diversa sede per l'esercizio delle proprie funzioni, ma da ciò si può immaginare derivi un certo attrito tra i due edifici, che si contendono il primato cittadino.

Si tratta di una gara su diversi livelli, giocata tra intenti di emulazione e programmatica differenziazione. Se è evidente l'assimilazione delle forme architettoniche e scultoree della cattedrale nei quattro ordini del loggiato, esistono in San Michele, lo si è già detto, anche elementi di specificità, primo tra tutti proprio il rosone, sulla cui reale funzione si è bene espresso Guido Tigler: «nelle imponenti misure della facciata-paravento sarà da vedere un intento simbolico, reso evidente dalla poeticissima idea del rosone dietro al quale si intravede il cielo: il Cielo stesso rivolge la sua grazia al Comune di Lucca, la cui vita civile si svolgeva sulla piazza antistante; alla piazza e non alla chiesa appartiene dunque il prospetto monumentale» [Tigler 2006, 261-262]. Alla piazza, e non alla chiesa, appartengono allo stesso modo, a mio parere, altri aspetti, più sottili, dell'originario programma iconografico, per quel poco che è ancora possibile indagarne.

### 3. La facciata, il Comune, l'Impero: iconografie e artisti tra San Michele in Foro e il duomo di Barga

Se, infatti, permangono in San Michele molte delle componenti standardizzate, genericamente moraleggianti del repertorio di Guidetto, come la lotta tra animali e le cacce, per le quali immaginare qui un sovrasenso politico rimane una pura ipotesi [Tigler 2006, 262], accanto a queste compaiono elementi e caratteri di notevole specificità. Attira l'attenzione la serie di teste al centro di alcuni dei dadi d'imposta sopra i capitelli del primo ordine, due delle quali (una maschile, l'altra femminile) provviste di coroncine decorate da gemme *cabochon*, analogamente alla decima e undicesima da sinistra del secondo ordine (entrambe maschili),



2: Lucca, Facciata di San Michele in Foro, primo ordine di loggette, sesta testa da sinistra (foto di Aurora Corio).  
3: Barga, Duomo di San Cristoforo, recinto presbiteriale, testa femminile (foto di Aurora Corio).

che si affacciano dalla base delle imposte e sono anch'esse dotate di coroncine con gemme e motivi geometrici (fig. 2). Il carattere di questi personaggi li distanzia dai motivi indefiniti del repertorio di Guidetto, al punto da far sorgere il sospetto che essi rimandino effettivamente a individui storici. Tentare di ipotizzarne un'identificazione rimane arduo [Dal Canto 2007, 40-41; Espi Forcen 2013, 269], tuttavia è possibile avanzare un confronto utile, forse, ad aggiungere un tassello a questa vicenda: teste analoghe, tanto negli attributi iconografici quanto nella generale concezione della figura, si ritrovano nel recinto presbiteriale della cattedrale di Barga, anch'esse prive di una convincente interpretazione (fig. 3). Alla maestranza di Barga, che lascia traccia di sé anche nell'architrave di San Pier Maggiore a Pistoia, alcune tra le teste di San Michele in Foro si avvicinano, a ben vedere, anche dal punto di vista linguistico. Si potrebbe pensare che in San Michele sia all'opera la stessa corrente scultorea, forse in una fase precoce del suo operato (per Barga si suppone una cronologia tarda, che ruota attorno al 1256, anche se la questione è tuttora dibattuta) [Salmi 1928, 108-109; Dalli Regoli 2001; Tigler 2001, 128].

Un altro particolare degno di attenzione, che accomuna i programmi iconografici di San Michele in Foro e del duomo di Barga, è la rappresentazione di aquile. Le valenze cristologiche dell'animale ne fanno, certo, un soggetto assai frequentato del repertorio degli artisti medievali, e dallo stesso Guidetto: le aquile in questione (figg. 4-5), tuttavia, sono provviste di connotati così spiccatamente pugnaci da indurre a credere che accanto alla lotta cristiana contro il vizio, esse siano cariche di più terrene simbologie politiche. I rapporti tra il Comune di Lucca e la Garfagnana si mantengono tesi per tutta la prima metà del secolo, sfociando a più riprese in episodi di scontro aperto: conflittualità che innescano nella regione l'alternarsi delle influenze pontificie e imperiali [Tigler 2001]. C'è forse da chiedersi se, in questo complesso quadro di giochi di potere, tanto a Lucca quanto a Barga non possa essere stata avvertita, in un qualche momento, l'opportunità di dichiarare simpatie imperiali: in questa luce potrebbe, appunto, leggersi l'insieme dei soggetti menzionati. A Lucca non vi era, per un tale genere di proclami, luogo migliore del Foro, deputato all'espressione della fede civica, e all'ostensione dei suoi simboli, che nel corso del Trecento sappiamo farsi, in alcuni frangenti, dichiaratamente



4: Lucca, Facciata di San Michele in Foro, tarsie del primo ordine di loggette, aquila con preda (foto di Aurora Corio).  
5: Barga, Duomo di San Cristoforo, pulpito, capitello con aquile con preda (foto di Aurora Corio).



filoimperiali: ci sono noti, addirittura, pagamenti a un guardiano per la custodia di aquile le cui gabbie si trovavano sulla piazza di San Michele [Silva 2007]. Sarebbe suggestivo, e forse non del tutto gratuito, pensare che tale eccentrico costume fosse stato inaugurato già nel secolo precedente, quando i rapporti tra il Comune e la sede pontificia si fanno, a tratti, particolarmente ostili (1229-1234, 1239-1240) e che le aquile di pietra della facciata della chiesa dialogassero con le loro compagne in carne e ossa, rafforzando la legittimità della loro presenza o facendone all'occorrenza le veci: non si tratterebbe, in questo caso, che di un'ulteriore riprova di un nesso strettissimo, giocato sul filo dei rimandi simbolici, tra la facciata, lo spazio pubblico della piazza e la comunità cittadina.

## Conclusioni

Nesso di particolare successo nel caso di San Michele in Foro, che, nonostante non abbia mai ospitato la cattedra del vescovo, si è conquistata il ruolo di principale tempio cittadino, perdurante al presente con marcata evidenza, persino nell'uso comune della nomenclatura (non è insolito, a Lucca, essere indirizzati a San Michele se si chiede del 'duomo'). Quanto finora esposto porta a ritenere che le modalità di autorappresentazione sfoderate in San Michele al fine di conquistarsi tale primato simbolico presso la comunità dei lucchesi, di fatto sottraendolo alla cattedrale, abbiano dovuto giocarsi su un efficace equilibrio tra equiparazione sul piano linguistico e differenziazione su quello dei contenuti, a partire dalla concezione originaria del programma iconografico della sua facciata, contenente quelli che si è proposto qui di leggere, forse un po' audacemente, come vessilli del potere imperiale, fino al controverso restauro ottocentesco, con il quale essa riceve le insegne del Regno d'Italia.

## Bibliografia

- ASCANI, V. (1996). *Guidetto*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, 7, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 160-165.
- BARACCHINI, C., CALECA, A. (1973). *Il Duomo di Lucca*, Lucca, Baroni.
- BARACCHINI, C., CALECA, A., FILIERI, M.T. (1978). *Problemi di architettura e scultura medievale in Lucchesia*, in «Actum Luce. Rivista di studi lucchesi», 7, pp. 7-30.
- BELLI BARSALI, I. (1970). *Guida di Lucca*, Lucca, Fazzi.
- BOZZOLI, C. (2007a). *“La chiara e snella mole”: la Basilica di San Michele in Foro a Lucca. Arte e architettura*, Lucca, Pacini Fazzi.
- BOZZOLI, C. (2007b). *Magister Guido, marmolarius sancti Martini de Luca*, tesi di dottorato, Università di Pisa.
- BOZZOLI, C. (2014). *“Fuori di ogni giusta e ragionevole proporzione”: scultura a Lucca nella prima metà del XIII secolo*, in *Scoperta armonia. Arte medievale a Lucca*, a cura di C. Bozzoli, M.T. Filieri, Lucca, Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte, pp. 261-274.
- CLEGG, J., TUCKER, P. (1993). *Ruskin and Tuscany*, catalogo della mostra (London – Sheffield - Lucca, 1993), Sheffield, Ruskin Gallery.
- DAL CANTO, C. (2007). *Il restauro della basilica di San Michele in Foro nelle “Carte Pardini” (1859 - 1866)*, Lucca, Pacini Fazzi.
- DALLI REGOLI, G. (2001). *Pulpiti medievali toscani: una discussione. I Guidi: una storia infinita*, in «Arte cristiana», 89, pp. 405-412.
- ESPI FORCEN, C. (2013). *Una relación simbiótica: la fachada de San Michele de Lucca entre los siglos XIII y XVI*, in *Memoria y significado. Uso y recepción de los vestigios del pasado*, a cura di L. Arciniega García, València 2013, Universitat de València (Cuadernos Ars Longa, 3), pp. 265-272.
- GIUSTI, M.A. (2000). *“...nunc in pristinum decorem restituit”. Contributi sul restauro a Lucca nell'Ottocento*, Torino, Celid, pp. 43-46, 61-64.
- LAZZARESCHI, E. (1931). *Lucca*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche.
- LUPORINI, E. (1948). *Nota introduttiva all'architettura romanica lucchese*, in «Belle arti», 1, pp. 311-324.
- MATRAIA, G. (1860). *Guida Monumentale della città e Diocesi di Lucca fino a tutto il 1860*, Lucca, Biblioteca Statale, ms. 553.
- MOROLLI, G. (1990). *I classicismi di Giuseppe Pardini. Architetto in Lucca 1799-1884*, Firenze, Alinea.

AURORA CORIO

- PALLA SCODITTI, S. (2005). La chiesa di San Michele in Foro a Lucca, San Giuliano Terme, Felici.
- PERINI, C. (1866). *Restauri eseguiti dall'III.mo sig. prof. architetto Giuseppe Pardini alla facciata della Chiesa di S. Michele in Lucca*, Lucca, Tipografia Fratelli Cheli.
- RIDOLFI, E. (1877). *Guida di Lucca*, Lucca, Giusti.
- RIDOLFI, E. (1892). *La basilica di San Michele in Foro in Lucca*, in «Archivio storico dell'arte» 5, pp.407-430.
- Ruskin in Italy. Letters to his parents* (1972). a cura di H.I. Shapiro, Oxford, Clarendon Press.
- SALMI, M. (1928), *La scultura romanica in Toscana*, Firenze, Rinascimento del Libro.
- SEIDEL, M., SILVA, R. (2007). *Potere delle immagini, immagini del potere. Lucca città imperiale: iconografia politica*, Venezia, Marsilio.
- SILVA, R. (1979). *Metodi di restauro architettonico nel Settecento e nell'Ottocento: la chiesa di San Michele in Foro a Lucca*, in «Prospettiva», 19, pp. 52-58.
- SILVA, R. (1987). *La chiesa di S. Michele in Foro*, in «Il tremisse pistoiese», 12, pp. 41-45.
- TIGLER, G. (2001), «*Carfagnana bonum tibi papa Scito patronum*». *Committenza e politica nella Lucchesia del Duecento. Pergami, cancelli, fonti battesimali e un'acquasantiera a Diecimo, Brancoli e Barga*, in *Lucca città d'arte e i suoi archivi*, a cura di M. Seidel, R. Silva, Venezia, Marsilio, pp. 109-140.
- TIGLER, G. (2006). *Toscana romanica*, Milano, Jaka Book.
- TIGLER, G. (2009). *Maestri lombardi del Duecento a Lucca: le sculture della facciata del duomo*, in *I maestri commacini: mito e realtà del Medioevo lombardo*, Atti del XIX congresso internazionale di studio sull'alto Medioevo (Varese, Como, 23 – 25 ottobre 2008), II, Spoleto, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, pp. 827-935.
- TOSCO, C. (2003). *Il castello, la casa, la chiesa. Architettura e società nel Medioevo*, Torino, Einaudi.

#### Fonti archivistiche

- Lucca, Archivio Arcivescovile, Decanato di S. Michele, Ragguaglio delle cose avvenute dal 1858 al 1862.
- Lucca, Archivio Capitolare, LL, 6, f. 59v.
- Lucca, Archivio di Stato, *Diplomatico*, *Opera di S. Croce*, 1211 giugno 4.
- Lucca, Archivio di Stato, *Enti Ecclesiastici*, *Opera di S. Croce*, 2, f. 17.
- Lucca, Biblioteca Arcivescovile, ms. 34.

#### Sitografia

[www.lancaster.ac.uk/the-ruskin/explore-the-collection/images/](http://www.lancaster.ac.uk/the-ruskin/explore-the-collection/images/) (luglio 2020)

## *Le due facciate dipinte del Sacro Speco di Subiaco: un episodio di discontinuità d'uso nei processi di trasformazione della topografia sacra*

*The two painted facades of the Sacro Speco of Subiaco: an episode of discontinuity in use in the transformation processes of the sacred topography*

**VIRGINIA CARAMICO**

Scuola IMT Alti Studi Lucca

### **Abstract**

*Le dinamiche del palinsesto hanno agito implacabili sul monastero e santuario del Sacro Speco di Subiaco, producendo stratificazioni architettoniche e cambiamenti d'uso degli ambienti. Fra '300 e '400, ne fu forza propulsiva la normalizzazione dei percorsi della devozione laicale, che condizionò la progressiva dismissione dell'antico ingresso 'pubblico', posto a meridione, affrescato verso il 1250 dal Terzo Maestro di Anagni. Un secondo ingresso, collocato sul versante orientale del complesso, aveva già assorbito la funzione del primo, quando, agli inizi del '400, il Maestro della cappella Caldora ne affrescò il muro di facciata con un'Annunciazione grandiosa, quasi evanita, tranne che per pochi frammenti di insospettabile virtuosismo.*

*With its architectural stratification and the everchanging uses of its spaces, the monastery and sanctuary of the Sacro Speco in Subiaco is a palimpsest of the dynamics of transformation. Between the 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> centuries, the normalization of lay devotional routes was the driving force behind such change, which gradually brought about the disuse of the 'public' entrance to the south, painted by 'Terzo Maestro di Anagni' in the mid 12<sup>th</sup> century. By the early 1400s, the southern entrance had been replaced by an entrance on the eastern side of the complex. There, the 'Maestro della cappella Caldora' decorated the façade with a grandiose fresco depicting the Annunciation, whose few surviving fragments display virtuosity unexpected from such an artist.*

### **Keywords**

Affreschi, funzione, topografia sacra.

*Mural paintings, function, sacred topography.*

### **Introduzione**

Santuario memoriale del soggiorno di san Benedetto in un *arctum specum* di Subiaco e cenobio benedettino dal XIII secolo, il monastero del Sacro Speco si trova arroccato sul precipite versante del Taleo, svettante sulla Valle dell'Aniene e sul monastero maggiore di Santa Scolastica. La suggestiva situazione geofisica ha condizionato fortemente l'evoluzione strutturale del complesso, che si è difatti svolta lungo un asse di sviluppo verticale (fig. 1), per addizioni non programmate di ambienti intorno ai luoghi primitivi della devozione benedettina, ovvero alla Grotta della preghiera e alla Grotta dei pastori. La trasformazione monumentale del sito ha avuto i ritmi lenti di una modificazione carsica, e si è protratta fino agli anni trenta del secolo scorso, a quando risalgono gli ultimi e radicali interventi di restauro [Bellanca 2004]. A causa della lacunosità della documentazione archivistica e storiografica, relativa alle campagne artistiche e di restauro specuensi, non si ha un'idea chiara della successione dei fatti, né delle ragioni e delle modalità di svolgimento degli stessi. Per questo le evidenze

VIRGINIA CARAMICO

materiali – architettoniche e pittoriche – acquisiscono il valore di fonti privilegiate, da censire, collazionare e interpretare.

Sin dall'insediamento di una comunità monastica stabile, avvenuto nel 1203 con il beneplacito di papa Innocenzo III [Israel 2004], l'esigenza di differenziare gli ambienti di pertinenza monastica dai luoghi della devozione laicale aveva agito da fattore propulsivo di numerose campagne architettoniche – sia negli spazi della cripta, sia in quelli ecclesiali – che si protrassero quasi senza soluzione di continuità fino alla metà del Trecento.

Al contempo, la crescente frequentazione laicale del santuario benedettino determinò cambiamenti significativi nell'assetto della topografia sacra, dettati dalla necessità di predisporre vie agevoli di accesso al complesso, tali da aggirare le difficoltà orografiche del sito. Il processo raggiunse il culmine tra Sette e Ottocento, quando fu stabilizzato il percorso viario che ancora oggi serve l'ingresso allo Speco da occidente, attraverso un lungo deambulatorio addossato alla china del monte. La normalizzazione finale ebbe, però, significative tappe intermedie in età medioevale, come ben testimonia l'esistenza di due facciate dipinte, pertinenti ad altrettanti ingressi. L'una, correlata a una via antichissima, fu edificata sul versante meridionale dello Speco nei primi decenni del Duecento e affrescata poco dopo; l'altra, raggiunta da un sentiero poco più tardo del precedente e collegata a un ambiente ecclesiale che le fonti seicentesche identificano come *ecclesiae mulierum ingressus* [Mirzio da Treviri 1628-1630, ed. 2014, II, 205], fu decorata agli inizi del Quattrocento (fig. 4). Nei paragrafi che seguono si illustreranno le ragioni, le modalità, i tempi della discontinuità d'uso che le due facciate testimoniano; contestualmente, si analizzerà l'articolazione iconografica e le specificità stilistiche delle rispettive decorazioni pittoriche.

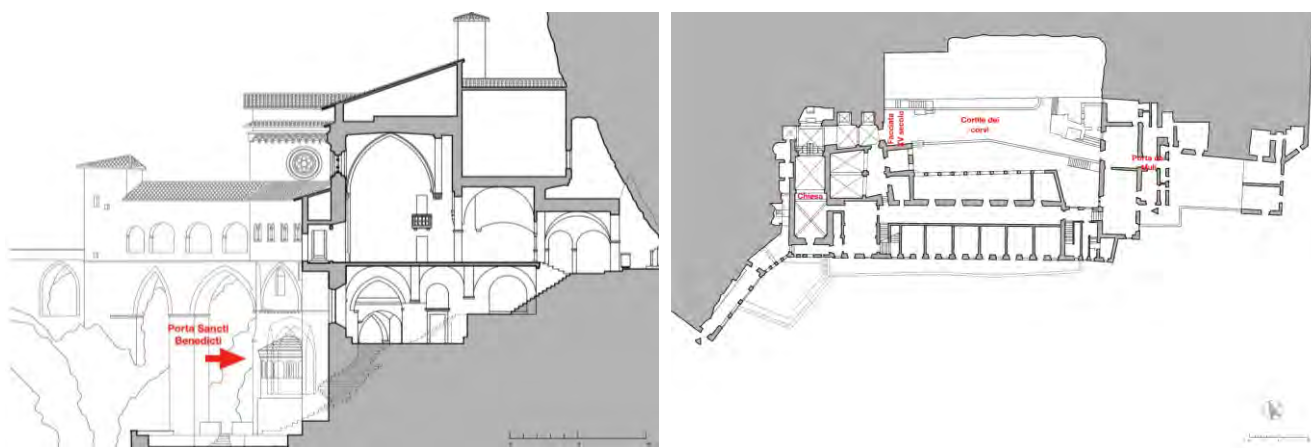
### 1. Il più antico percorso viario e la *Porta Sancti Benedicti*

La più antica via di accesso allo Speco, preesistente all'istituzione del cenobio (1203), risaliva la china del monte da fondovalle, giungendo al versante meridionale del complesso [Giovannoni 1904, 375; Righetti 1982]: qui, nell'ampio contesto dei lavori architettonici promossi dalla riforma innocenziana, fu messa in opera la *Porta Sancti Benedicti* (figg. 1, 5), addossata alla cappella della Vergine.

L'articolazione muraria del prospetto (fig. 3), a terminazione rettilinea, è essenziale, eppure non priva di un elegante ritmo decorativo: vi è, in asse, un oculo modanato e strombato; tre monofore nel registro mediano, due cieche ai lati, una aperta al centro; due contrafforti laterali con terminazione a cappuccio, quali si ritrovano nelle facciate e nelle testate di abside e transetto delle vicine abbazie di Fossanova e Casamari [Righetti 1982, 80-81]. Il sobrio sviluppo architettonico della facciata, condizionato dagli evidenti limiti spaziali, fu adeguatamente compensato dalla decorazione pittorica che seguì di pochi decenni l'erezione delle strutture.

La prolungata esposizione degli affreschi agli agenti atmosferici ne ha compromesso le condizioni conservative, tanto che le pitture sono state oggetto di segnalazioni sporadiche [Hermanin 1904, 425-426; Cristiani Testi 1982, 98].

L'articolazione del programma iconografico asseconda e valorizza le partizioni architettoniche del prospetto, com'è meglio evidente in una rappresentazione schematica del canonico Jean Renier (fig. 3), realizzata verso il 1850 [Renier 1855, tav. 10]. Una fascetta rossa ribatte il profilo dell'ampio rosone e delle tre monofore; tra l'uno e le altre, in una tabella rettangolare a campo bianco, è vergata in caratteri di dubbia autenticità un'iscrizione altisonante, con il versetto biblico «Ascendam[us ad Montem domini]/ quia de S[ion] exhibit lex» (Is 2, 3). Eleganti ghirigori



1: Sezione verticale e pianta del livello superiore del Monastero del Sacro Speco.

fitomorfici decorano la strombatura della finestra cieca; altri, documentati nel disegno di Renier e non più esistenti, erano nelle sezioni laterali del rosone.

Nel registro superiore della facciata, al di sotto di una fila di peducci dipinti con ghignanti maschere antropomorfe, che illudono temi scultorei *à la page*, trova posto un *Dio padre tra due angeli*; nel campo interno delle monofore cieche erano due santi, di cui solo uno ancora visibile e identificabile: il *San Benedetto*, nella finestra di sinistra, che reca in mano il codice aperto sull'*incipit* della Regola («AUS/CUL/TA/O FI/LI// P(RAE)CE/PTA/MA/GI/STRI»).

## 2. Gli affreschi duecenteschi della facciata meridionale: un'aggiunta al Terzo Maestro di Anagni

Una rapida nota di Federico Hermanin [1904, 425-426], del tutto dimenticata dagli studi successivi, tracciava pertinenti coordinate stilistiche per queste sfortunate pitture, giudicate di cultura affine a quella del ciclo affrescato nel 1228 dal Terzo Maestro di Anagni sulle pareti della cappella di San Gregorio, nella cripta dello Speco [Bianchi 1980]. La validità dell'opinione dello studioso dev'essere confermata e ulteriormente approfondita. Tra gli affreschi di facciata e quelli del sacello gregoriano non intercorrono, infatti, solo generiche affinità culturali, ma precise somiglianze di stile, che parlano a favore di una paternità comune. Si metta a confronto il *San Benedetto* con il celeberrimo *San Francesco* della cappella di San Gregorio (fig. 2): entrambe le figure sono caratterizzate da una *silhouette* fina, svettante nel cappuccio conico del saio; simile è il tratto elegantemente grafico e bistrato, che disegna i dettagli fisionomici: il labbro superiore increspato, gli occhi a mandorla desinenti in lunghe code, tracciate da corse rapide di pennello, il trago auricolare carnoso e sporgente. I profili nasali sono ugualmente scaldati da lumeggiature aranciate, le stesse che toccano le parti in ombra delle fronti e accendono i pomelli delle gote. La *lectio faciliior* e una più logica economia di cantiere imporrebbero alla decorazione della facciata una cronologia prossima a quella dell'intervento nella cappella di San Gregorio. Eppure, rispetto al ciclo del 1228, documento fragrante delle 'abitudini giovanili' dell'anonimo [Toesca 1902, 35], il *San Benedetto* della facciata tradisce un modellato più greve, caratterizzato da solchi grafici marcati, da soluzioni di sfumato meno graduate e tendenti, piuttosto, a scolpire volumi solidi: tratti stilistici che collimano con gli esiti della tarda maturità del pittore, verso il 1250. A queste prossimità cronologiche vanno riportate ulteriori sopravvivenze pittoriche, individuate nella campata meridionale della chiesa specuense [Caramico 2019, 46-51] e pertinenti a una decorazione aniconica a finti concii dipinti,



VIRGINIA CARAMICO



2: Terzo maestro di Anagni, confronto tra il San Francesco della Cappella di San Gregorio e il San Benedetto della Porta Sancti Benedicti (Subiaco, Monastero del Sacro Speco).

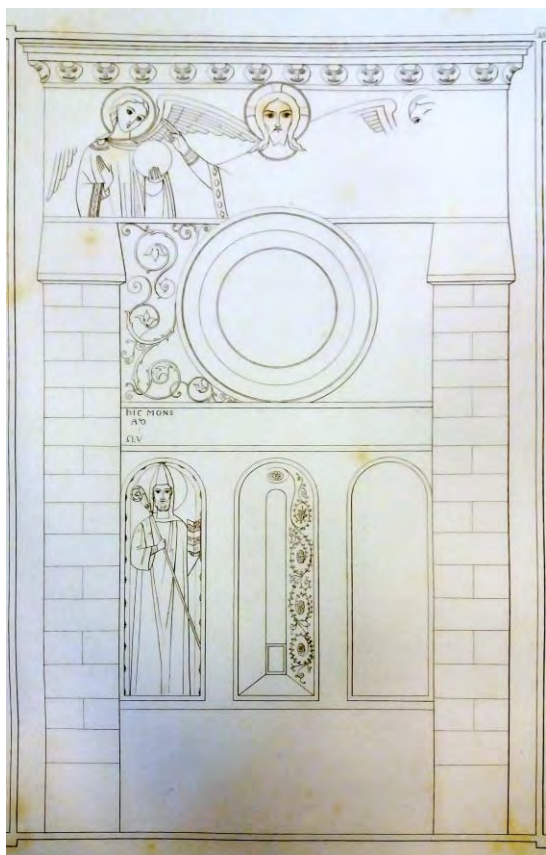
derivati dall'identico partito ornamentale affrescato nel 1250 dal Terzo Maestro sulle pareti della cattedrale di Santa Maria Assunta ad Anagni [Romano 1997, 107, 119 nota 83]. Si ritiene, pertanto, verosimile che, nella medesima tornata di lavori coordinati dall'anonimo laziale negli ambienti ecclesiali dello Speco, siano state realizzate anche le pitture della *Porta Sancti Benedicti*.

### 3. Il secondo percorso e la dislocazione dell'ingresso pubblico a oriente

Al tempo della decorazione medio-duecentesca della facciata meridionale dello Speco, un secondo percorso viario si era affiancato al più antico.

Deviando dal preesistente e costeggiando con andamento regolare il versante orientale del monastero, il tracciato alternativo giungeva, attraverso un andito di servizio soprannominato *Porta dei muli*, al Cortile dei Corvi e, di lì, al vestibolo nord-orientale di ingresso alla chiesa (fig. 4).

L'allestimento di questo cammino, forse avvenuto già nella prima metà del Duecento [Giovannoni 1904, 375], dovette essere sollecitato dalla difficile praticabilità di quello più antico,



3: Subiaco, Monastero del Sacro Speco: la Porta Sancti Benedicti, in una litografia di Jean Renier (1855, tav.10) e la stessa dal vero.

tanto ripido che fu gradualmente dismesso. La conseguente dislocazione dell'ingresso pubblico dalla fronte meridionale all'estremo orientale del complesso specuense fu lenta, e mancano appigli cronologici certi che consentano di seguirne l'evoluzione. Una fase intermedia del processo potrebbe forse coincidere con la dotazione della *Porta dei muli* di una *Madonna col Bambino* e i *santi Benedetto e Giovanni Battista*, dipinta dal perugino Maestro del dossale di Subiaco tra il 1338 e il 1343 [Caramico 2019, 318]: la presenza di un affresco devozionale, in un settore apparentemente marginale del complesso monastico, parrebbe infatti indicare e *silentio* che quel passaggio fosse aperto a flussi di pellegrinaggio consistenti. Ad ogni modo, è sicuro che, agli inizi del Quattrocento, l'ingresso orientale, prospiciente il Cortile dei Corvi, aveva assorbito le funzioni dell'antica *Porta Sancti Benedicti*, divenendo l'accesso pubblico privilegiato. A suggello della trasformazione, il preesistente muro di facciata, estremamente modesto e privo di qualunque respiro monumentale, fu magnificamente trasfigurato dall'abruzzese Maestro della Cappella Caldora, che vi approntò una vasta decorazione pittorica, estesa anche all'avancorpo adiacente dell'antico *sacrarium* [Mirzio da Treviri 1628-1630, ed. 2014, II, 206].

La cronologia dell'intervento è incerta, talvolta assestata su date tarde [Cerone 2011, 688-689]; per ragioni che saranno esposte dettagliatamente in altra sede, ritengo invece che gli affreschi specuensi non si discostino troppo dalle *Storie della passione*, dipinte dal Maestro Caldora nel coro monastico di Santa Scolastica [Cerone, Cosma 2008], verso il 1408 [Mirzio da Treviri 1628-1630, ed. 2014, II, 475; Romano 1992, 381, 391 note 12, 13].



VIRGINIA CARAMICO



4: Subiaco, Monastero del Sacro Speco, la facciata orientale vista dal Cortile dei corvi.

#### 4. La decorazione pittorica quattrocentesca

Per un destino comune a molte pitture di facciata e condiviso anche dai frammenti del Terzo Maestro di Anagni, sopra analizzati, gli affreschi della facciata orientale sono a malapena leggibili. Tuttavia, dei pochi brani crepitanti si intuisce l'articolazione iconografica complessiva e si sentono pulsare le qualità stilistiche, non sfuggite a Roberta Cerone [2011, 689] che per prima ha segnalato le pitture con la giusta attribuzione. Il degrado materiale di questi testi è irreversibile, ma si proverà a 'bonificarlo' virtualmente con una ricognizione dettagliata delle sopravvivenze, molte delle quali ancora inedite.

Lo spirito affabulatorio del pittore è pervasivo, e sembra voler dominare e piegare alla ricchezza della narrazione figurata l'intero spazio disponibile. Nella lunetta archiacuta del portale due angeli inginocchiati, dipinti, sorreggono illusivamente il peso del rosone quadrilobo, reale: l'idea, gustosissima, ha radici antiche, che allignano addirittura nei rilievi dei timpani del ciborio di Arnolfo di Cambio per Santa Cecilia in Trastevere, a Roma (1293). Lo spazio di risulta tra lunetta e l'archivolto è occupato da racemi vegetali in falso monocromo, che paiono avere non poche affinità con il repertorio botanico di Lorenzo Salimbeni, dispiegato nei *marginalia* del ciclo di Santa Maria della Misericordia a Sanseverino (1404).

Subito a sinistra del portale di ingresso è un *San Benedetto* in preghiera.

Il soggetto che domina in facciata è una vasta *Annunciazione* [Cerone 2011, 689]. Nella porzione sinistra del muro la figura esile e ricurva della Vergine, inequivocabile per l'azzurro dei pochi frammenti del manto, affoga nell'edificio turritiforme che grandeggia alle sue spalle, a metafora tangibile della *Mater Ecclesiae*: questo è progettato dalla stessa fantasiosissima mentalità struttiva, convintamente anti-realistica, che concepisce anche l'incastellamento della *Pentecoste*, nel coro monastico della basilica di Santa Scolastica. Proseguendo più a sinistra, si avvista un leggio ligneo in tralice, con un libricino aperto, sul culmine della porta d'ingresso. Più in là sulla parete, si scorgono reliquie di un racconto in origine prodigo di dettagli, che nel registro superiore del muro doveva concentrarsi sui preparativi ultraterreni all'Incarnazione: sulla *Missione dell'arcangelo*, ad esempio, narrata nelle *Meditationes Vitae Christi*. Al di sopra della tettoia del *sacrarium*, si scorge infatti un edificio a pianta centrale, con cupola e alto tamburo, svettante da un muro di cinta turrito, che allude sineddoticamente alla Gerusalemme celeste; poco distante è la sagoma evanescente di un angelo in picchiata e, immediatamente al di sopra della bifora moderna, si intravede l'ombra di una mandorla, contornata da un fascione purpureo, che si ritiene pertinente alla figura di *Dio padre entro una corona di serafini*. Altri angeli fantasmagorici, colti nel violento rifrullo delle ali, appaiono al di sopra della casa dell'*Annunciata*.

I pochi frammenti recuperati danno una misura della complessa articolazione iconografica dell'*Annunciazione* specuense, che non è un *unicum*, ma trova interessanti termini di confronto in alcuni cicli primo-quattrocenteschi di area centro-meridionale. Negli immediati dintorni di Subiaco, a Riofreddo, la chiesa dell'Annunziata conserva un sorprendente ciclo affrescato del 1422 circa che, a dispetto della notevole qualità stilistica, resta un quesito attributivo inevaso [De Marchi 1987, 66 nota 112]; oltre alla celebre *Annunciazione* della parete absidale, un affresco di analogo soggetto, oggi del tutto perduto, avrebbe dovuto decorare il prospetto della piccola facciata [Di Calisto 2012, 39-41, figg. 18, 20].

Passando dal Lazio alle Marche, si ricordano gli affreschi della facciata del convento di San Francesco in Forano, ad Appignano, correntemente riferiti a Giambono di Corrado da Ragusa, con data 1430 circa [M. Mazzalupi, in *Pittori ad Ancona* 2008, 182-184]. Le pitture sono ancora parzialmente leggibili – sebbene anch'esse ammalorate dai rifacimenti trascorsi –, e consentono di risarcire virtualmente il programma iconografico dell'*Annunciazione* sublacense, assai simile. Ad Appignano l'*Annunciata* è a destra della porta, stagliata contro un edificio strutturalmente iperbolico; le fa da contraltare, a sinistra, l'*Angelo annunciante*, in una posizione canonica che si immaginerebbe osservata anche allo Speco. La narrazione neotestamentaria è completata superiormente dal *Dio padre in mandorla*, sul culmine della facciata e in asse con la porta di ingresso: si dovrà immaginare un completamento analogo anche per il registro superiore del frontespizio sublacense.

Ritornando alla nostra facciata, restano da esaminare alcuni brani di affreschi sulle pareti esterne del *sacrarium*: qui le interpolazioni dei rifacimenti successivi sono cospicue, e il reperimento delle pitture più antiche diviene quasi una pratica rabadomantica. Il corpo architettonico della sacrestia fu forse ampliato tra Cinque e Seicento e, in quella occasione, ridipinto; gli affreschi del Maestro Caldora affiorano infatti sotto larghe campiture di intonaco sovrapposto (fig. 5). Nella porzione sinistra del muro, si osservano *crustae* marmoree di fattura identica a quella dei partimenti illusivi dipinti dal pittore abruzzese nella campata settentrionale della chiesa specuense. L'ampio campo centrale, delimitato da una cornice modanata in finto marmo, era destinato a un affresco narrativo di soggetto assai problematico. A sinistra è l'ombra di una figura anzianissima, marciante con una verga in mano; accanto a questa è la traccia di quella che sembrerebbe una coda equina.



VIRGINIA CARAMICO



**5:** *Maestro della Cappella Caldora, confronto tra la Fuga in Egitto della facciata orientale dello Speco e la Fuga in Egitto della Cappella Caldora, nella Badia Morronese.*



Al di là dell'ampia lacuna centrale, un angelo, in cammino contro un brullo fondale roccioso, volge il capo all'indietro, come per dialogare con qualcuno e per guidarlo, col gesto deittico della mano tesa. L'identificazione della scena è tutt'altro che piana, ma si cercherà ugualmente di suggerire una proposta, seppur incerta. I dettagli iconografici identificati e lo svolgimento orizzontale della figurazione, da sinistra a destra, potrebbero collimare con l'episodio della *Fuga in Egitto*, con la Sacra famiglia scortata dall'angelo e da un piccolo seguito di accompagnatori. Lo schema compositivo può essere confrontato con quello dell'affresco di analogo soggetto, dipinto dal Maestro Caldora nella cappella eponima della Badia Morronese. La narrazione è in quest'ultimo caso compressa in uno spazio limitato, che ha condizionato l'articolazione della figurazione su due livelli sovrapposti, raccordati da costone roccioso saliente: in cima a quest'ultimo, Giuseppe interloquisce con l'angelo; Maria, sul dorso dell'asina, sta per raggiungerlo dal fondo con lo sparuto corteo.

Se l'identificazione della scena sublacense è giusta, dovrà allora sorprendere la mancanza di un episodio capitale, cioè della *Natività*, a collegamento dell'*Annunciazione* e della *Fuga*. Immaginando che il soggetto fosse in origine compreso nel racconto sublacense e che sia poi andato perduto, lo si potrebbe ricollocare virtualmente al di sotto della *Fuga*, nella porzione inferiore del medesimo muro della sacrestia (ora privo di qualsiasi traccia pittorica, se si esclude la cornice fitomorfica cinquecentesca che è nel mezzo), in una posizione coerente con l'unico senso di lettura possibile della triade neotestamentaria.

L'apertura dell'attuale via di accesso al complesso, sul versante occidentale, causò presto la completa dismissione della facciata orientale, che allo stato odierno non è direttamente attinta, difatti, dai percorsi canonici di visita allo Speco.

Corollario inesorabile della discontinuità d'uso, le condizioni rovinose degli affreschi chiedono interventi urgenti di bonifica o, almeno, di consolidamento, prima che se ne perda del tutto memoria. A fronte di un perdurante silenzio critico e dell'assenza di illustrazioni sistematiche, si intenda, pertanto, la lettura fatalmente indiziaria, sopra proposta tra le mine di numerose lacune, come un tentativo parziale e provvisorio di restituire senso e coerenza alle poche vestigia di un ciclo che dovette, forse, essere capitale.

## Bibliografia

BELLANCA, C. (2004). *Prime spigolature sui restauri condotti dalla seconda metà dell'Ottocento agli anni Trenta del Novecento nei monasteri di Santa Scolastica e del Sacro Speco a Subiaco*, in *Lo spazio del silenzio. Storia e restauri dei monasteri benedettini di Subiaco*, a cura di A. Ricci, M.A. Orlandi, Subiaco, Tipografia Editrice Santa Scolastica, pp. 75-98.

BIANCHI, A. (1980). *Una proposta per l'inquadramento storico degli affreschi della cappella di S. Gregorio al S. Speco di Subiaco*, in *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, atti della III settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma 'La Sapienza' (Roma, 15-20 maggio 1978), a cura di A.M. Romanini, 2 voll., Galatina, Congedo, vol. I, pp. 5-14.

CARAMICO, V. (2019). *Pitture al Sacro Speco di Subiaco fra Due e Trecento. Una rilettura delle strategie narrative fra spazi monastici e percorsi della devozione laicale*, tesi di dottorato, relatori A. De Marchi e S. Romano, Università degli Studi di Firenze - Université de Lausanne.

CERONE, R., COSMA, A. (2008). *"Ecclesiam capitulumque a principio reformavit": riforma spirituale e rinnovamento materiale nel monastero sublacense di Santa Scolastica tra XIV e XV secolo*, in *Universitates e baronie. Arte e architettura in Abruzzo e nel regno al tempo dei Durazzo*, atti del convegno di studi (Guardiagrele - Chieti, 9-11 novembre 2006), 2 voll., Pescara, Edizioni Zip, vol. II, pp. 191-212.

CRISTIANI TESTI, M.L. (1982). *Gli affreschi del Sacro Speco*, in *I monasteri benedettini di Subiaco*, a cura di C. Giumelli, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 95-200.

DE MARCHI, A. (1987). *Per un riesame della pittura tardogotica a Venezia: Niccolò del Paradiso e il suo contesto adriatico*, in «Bollettino d'arte», vol. LXXII, pp. 25-66.

DI CALISTO, L. (2012). *Devozione per immagini al tempo di Martino V: i murali dell'oratorio dell'Annunziata a Riofreddo*, Pescara, Edizioni Zip.

VIRGINIA CARAMICO

- GIOVANNONI, G. (1904). *L'architettura dei monasteri sublacensi*, in *I monasteri di Subiaco*, 2 voll., Roma, Tipografia dell'Unione Cooperativa Editrice, vol. I, pp. 261-403.
- HERMANIN, F. (1904). *Gli affreschi*, in *I monasteri di Subiaco*, 2 voll., Roma, Tipografia dell'Unione Cooperativa Editrice, vol. I, pp. 407-531.
- ISRAEL, U. (2004). *Der papst und die Urkunde an der Wand. Innozenz III. (1198-1216) in Subiaco*, in «Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken», vol. LXXXIV, pp. 69-102.
- MIRZIO DA TREVIRI, C. (1628-1630). *Chronicon Sublacense*, edizione critica a cura di L. Branciani, 2 voll., 2014, Subiaco, Tipografia Editrice Santa Scolastica.
- Pittori ad Ancona nel Quattrocento* (2008), a cura di A. De Marchi, Milano, Motta.
- RENIER, J.S. (1855). *Imagerie du Sacro Speco*, Roma.
- RIGHETTI, M. (1982). *L'architettura del Sacro Speco*, in *I monasteri benedettini di Subiaco*, a cura di C. Giumelli, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, pp. 75-94.
- ROMANO, S. (1992). *Eclissi di Roma: pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1432)*, Roma, Argos.
- ROMANO, S. (1997). *Gli affreschi di San Pietro in vineis*, in *Il Collegio Principe di Piemonte e la chiesa di S. Pietro in vineis in Anagni*, a cura di M. Rak, Roma, INPDAP, pp. 101-117.
- TOESCA, P. (1902). *Gli affreschi della cattedrale di Anagni*, in «Le Gallerie italiane», vol. V, pp. 116-187; ed. cons. Subiaco, Edizioni ITER, 1994.

## *Facciate tardogotiche nell'Appennino centrale: uno specchio della trasformazione dei centri urbani*

### *Late Gothic facades in the central Apennines: a reflex of urban transformations*

**MARIA TERESA GIGLIOZZI**

Università di Macerata

#### **Abstract**

*Nei centri della Montagna appenninica le facciate costituiscono un punto di osservazione privilegiato e insieme un filo conduttore per cogliere il divenire del centro urbano, in particolare considerando le ripetute catastrofi sismiche che hanno disegnato nei secoli il mutare dell'immagine di queste città. I casi-studio di Norcia, Visso e Camerino nel tardo Medioevo consentono di avviare una prima verifica di questa interazione. Una storia urbana riflessa in verticale.*

*In the centres of the Apennine Mountains the facades of the buildings constitute a privileged observation point and at the same time a common thread to capture the evolution of the urban centre, especially considering the repeated seismic catastrophes that have designed the changing image of these cities over the centuries. The case studies of Norcia, Visso and Camerino in the late Middle Ages allow to start a first check of this interaction. An urban history reflected vertically.*

#### **Keywords**

Facciate, Tardo Gotico, Appennino.

*Facades, Late Gothic, Apennines.*

#### **Introduzione**

La Montagna umbro-marchigiana e abruzzese costituisce nel tardo Medioevo una realtà storico-geografica piuttosto ben delineata nel più ampio contesto dell'Appennino centrale, coagulata intorno a un particolare sistema economico-commerciale, viario e culturale. Tra XIV e XV secolo il territorio appare estremamente vivace e attivo nel quadro di una fitta rete di scambi che interessava entrambi i versanti appenninici, allacciandosi a regioni più distanti come la Toscana o le aree campane del Regno e che si innervava attraverso le valli e i tracciati della via degli Abruzzi [Gasparetti 1964-1965; Cordella 1998; Gobbi 2001; Di Stefano 2007; Di Nicola 2011; Lattanzio 2019]. Possiamo affermare che il carattere socio-economico e culturale del territorio era fondato proprio sulla sua vocazione di area intermedia, che scavalca i confini politici e amministrativi per estendersi e ramificarsi lungo le direttrici viarie fino a raggiungere i centri principali.

In ragione di tale fenomeno appare estremamente interessante indagare il contesto urbano e in particolare l'edilizia di quei centri che ebbero la funzione di vertici e approdi delle rotte commerciali e culturali, e che possiamo figurarci come una sorta di 'piattaforma di scambio', di *Hub* interregionale.

È già nota per quest'area l'esistenza di una ricca cultura pittorica e plastica fra Tre e Quattrocento, registrata in più occasioni dalla storiografia. Conosciamo i nomi di singoli artisti, il loro profilo culturale, i loro itinerari. La localizzazione delle opere di questi maestri consente

di tracciare una mappa piuttosto precisa del tardo Gotico locale [*Il Quattrocento a Camerino* 2002; *I Da Varano* 2003; Delpriori 2008; *Pittori ad Ancona* 2008; *La via degli Abruzzi* 2014; Delpriori 2015; Mattei 2015].

Meno battuta è invece la ricerca nel campo urbanistico-architettonico [Di Stefano 2013; Viscogliosi 2016; Gigliozzi 2019a] e della *blauplastik* [Gangemi 2008; Palozzi 2012; Palozzi 2014], lacuna ormai non più giustificabile se riferita al pregiudizio relativo allo scarso interesse suscitato da certe cifre stilistiche ruvide e seriali e dalla convenzionalità dei modelli costruttivi. Al contrario, occorre aprire un nuovo filone di ricerca e iniziare a far emergere i segni di un'azione costruttiva che ha un forte carattere identitario e che spesso rivela l'operatività di gruppi omogenei di maestranze chiamate a riallestire un'edilizia in gran parte fortemente danneggiata dal terremoto che nel 1328 aveva scosso queste terre e che aveva aperto un lunghissimo periodo di crisi economica, accentuata poi dall'epidemia di peste del 1348 [Gigliozzi 2019a-b]. In epoche successive altri eventi sismici di elevata intensità – talora anche inondazioni - nel Settecento e poi a metà Ottocento, costrinsero a ridisegnare i centri abitati dell'Appennino centrale, e le facciate divengono pagine eloquenti su cui leggere i segni del divenire della città, cogliendone momenti specifici.

Il prospetto principale assume inoltre il duplice ruolo di fondale architettonico e di manifesto e memoria dell'identità cittadina, dei simboli del potere o dei santi protettori. L'orizzontalità della stratificazione storica viene riflessa nella verticalità degli alzati. È un tipo di indagine questo che apre ulteriori livelli di approfondimento, interessando i temi delle dinamiche costruttive, della decorazione, dei rifacimenti e dei restauri. I casi-studio di Norcia, Visso e Camerino, qui proposti, appaiono significativi in tal senso.

### 1. Lineamenti per un contesto

Degli edifici ripetutamente danneggiati da terremoti o da altro tipo di eventi, e perciò continuamente risarciti, le facciate sono spesso la parte che ha conservato le forme originarie, come dimostrano gli esempi numerosi delle fabbriche religiose. Lo schema impiegato nel prospetto delle chiese costruite o ricostruite tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento deriva da una lunga tradizione progettuale che per l'Umbria sembra risalire alla metà del XII secolo [Gigliozzi 2000; Gangemi 2006, 113-121] e che si diffuse in seguito grazie alla penetrazione capillare degli ordini Mendicanti nei centri urbani. E del resto la consistente prevalenza della tipologia a navata unica con coro poligonale lo conferma. Il modello del frontespizio, a capanna o a terminazione piatta, è semplice e perciò facilmente ripetibile: un asse verticale e centrale, otticamente individuato dalla sequenza rosone-portale che fora una superficie compatta e geometricamente regolare, i cui piani orizzontali vengono talora risaltati da cornici decorate. Di norma, una serie di colonnine lisce e/o tortili alternate a semipilastrini segna la strombatura del portale e prosegue a formare lo sguancio dell'arco come un unico fascio, interrotto solo dal nastro continuo di capitelli fogliati e sorgente da basi spesso raccordate mediante un singolo plinto. L'arco, per lo più a pieno centro, è arricchito in molti casi da una decorazione a girali nel suo risvolto esterno e talora inquadrato da una cornice cuspidata. Questa impaginazione – che nella variante della terminazione orizzontale diviene un connotato specifico dell'architettura abruzzese in età angioina e aragonese – subisce minime variazioni nella composizione architettonica, mentre le differenze più significative si colgono nella qualità della decorazione scultorea, che trova proprio nell'area abruzzese il contesto più ricco e qualitativamente più alto [Gandolfo 2014].

Nel risalire la Valnerina possiamo contare numerosi esempi, come la pieve di S. Maria a Vallo



1: Norcia, post sisma 2016: S. Francesco (da <https://lnx.massimomarianistudio.com/wp-content/uploads/>).

2: Norcia, Palazzo Comunale (foto dell'autore).

di Nera, le chiese dei Francescani e degli Agostiniani di Cascia, Norcia e Visso, la basilica di S. Benedetto a Norcia e la collegiata di Visso [Gigliozi 2019a]. Oltre l'Appennino, nella Marca meridionale, seguono questa impaginazione anche fabbriche a impianto basilicale come S. Venanzio a Camerino, il duomo di Fermo e S. Francesco ad Ascoli, nella cui facciata maggiore le aperture dei portali sono fatte risaltare dall'aggetto di colonnine dal fusto lavorato e da pinnacoli che nell'ingresso centrale spalleggiano il timpano sopra il quale si apre il rosone. Resta invece un'eccezione il frontespizio oltremontano della collegiata di San Ginesio [Corso 2012]. A ridiscendere verso Sud in area abruzzese il tipo di facciata è impiegato nelle chiese di Francescani e Agostiniani a Campli, Amatrice e Leonessa, mentre il duomo di Teramo si distingue per l'apertura del rosone all'interno dello spazio triangolare del timpano che si slancia in verticale dagli archivolti a tutto sesto del portale per toccare il colmo orizzontale della facciata. L'elenco potrebbe continuare, fino a comprendere gli esempi aquilani di S. Maria Paganica, S. Silvestro e S. Pietro a Coppito e quelli sulmonesi di S. Panfilo e S. Francesco alla Scarpa, a testimonianza dell'esistenza di un *corpus* architettonico fortemente omogeneo, pur nelle singole declinazioni locali.

## 2. Le facciate tardogotiche di Norcia

Nella piazza maggiore di Norcia, l'epigrafe che corre alla base del campanile della basilica di S. Benedetto riporta la data 1388 riferibile anche alla ricostruzione del monastero e della chiesa la cui facciata fu completata con probabilità alla metà del secolo successivo. Agli stessi anni



MARIA TERESA GIGLIOZZI



3: Visso, S. Francesco, facciata post sisma 2016 (foto Autore).

vanno ricondotte le fabbriche dei Francescani (1385) e degli Agostiniani (1388), che condividono *in primis* con l'abbaziale benedettina proprio la tipologia della facciata e gli stilemi

decorativi (fig. 1). In questo arco temporale si registra una fervida attività edilizia in tutta la città e nel territorio limitrofo, segno di un progressivo recupero che dovette riallestire l'intero tessuto architettonico a seguito dei danni causati dal terremoto del 1328. Ma altri gravi eventi sismici segnarono la città di Norcia nel 1703, 1730 e 1859, fino a quelli recenti del 1979 e 2016. Le facciate medievali delle chiese sono le strutture che meglio hanno resistito alle scosse telluriche e sono spesso le sole parti che attestano la fase tardogotica dell'edificio e della città. Dalle fonti documentali, grafiche e iconografiche emerge con chiarezza che i danni sulle facciate sono stati sempre piuttosto limitati, coinvolgendo gli elementi lapidei più fragili alla sommità dei prospetti, come la trama interna dei rosoni [GiglioZZi 2019a e b]. Fu invece la facciata del Palazzo Comunale (fig. 2) ad aver subito la perdita più consistente nel rovinoso terremoto del 1859. La loggia, che sormontava il portico tardo-quattrocentesco e che non era stata particolarmente danneggiata nel sisma del 1703 (che invece obbligò a scapittozzare e

ricostruire la torre campanaria conservando il portale cinquecentesco), fu totalmente distrutta e venne ricostruita nel 1876 da Domenico Mollajoli insieme alla scala di ingresso alla torre [Cordella 2002, 30-33]. Allo stesso architetto perugino fu affidato il progetto del teatro civico, in una fase di generale e profonda riconfigurazione urbana all'indomani del sisma e nel fervente clima dell'Italia neo-unitaria [Bianchi, Chiaverini, Rossetti 2001].

### 3. La chiesa di San Francesco a Visso

Anche Visso, sottoposta definitivamente ai Da Varano di Camerino alla metà del XIV secolo [Fabbi, 1977, 101-103], subì ingenti danni a seguito del terremoto del 1328 e anche qui le facciate conservano i segni della storia urbanistica. Della collegiata di S. Maria [Pirri 1912] – che l'iscrizione del portale dice realizzata tra 1324 e 1332 ma il cui cantiere dovette protrarsi fino allo scorcio del secolo – è il fianco meridionale a fungere da prospetto principale e a costruire, con l'abside poligonale in coda, uno dei lati maggiori del perimetro trapezoidale della *platea magna*, su cui si affaccia anche la chiesa degli Agostiniani (1338), la cui sobria facciata monocuspidata è forata dal portale ogivale e dal rosone soprastante. Il sisma costrinse a ricostruire l'intero abitato, edificato in pianura alla confluenza del Nera e dell'Ussita e chiuso dalla cinta muraria. Questa è riferita da due iscrizioni agli anni tra il 1256 e il 1283 e si raccorda



4-5: Camerino, S. Venanzio, facciata post sisma 2016 (foto dell'autore).

al *castrum Sancti Johannis*, una rocca che il disegno di Cipriano Piccolpasso, realizzato tra il 1559 e il 1579 [Le piante 1963; Bonasera 1965], ci testimonia di impianto quadrangolare con torri ai vertici ed elevata sul Colle della Concezione a controllo della valle [Fabbi, 1965, 26-29]. Fu anch'essa verosimilmente ripristinata all'indomani del terremoto del 1328, e ne resta l'alto torrione collegato al sistema difensivo che conserva alcuni tratti di muraglia e una torre più bassa.

I Francescani, insediatisi oltre il fiume Ussita, ricostruirono la loro fabbrica demolendo nel 1291 la chiesa di S. Biagio e terminarono i lavori entro il 1393, quando l'edificio di S. Francesco compare citato nel *Codex Pelosius* [Fabbi 1965, 122]. Nel 1859 la chiesa dei Minori fu accorciata di m 10 per consentire l'erezione degli argini del corso d'acqua, la cui piena dell'anno precedente aveva causato forti danni alla fabbrica religiosa e agli edifici limitrofi in quel settore della città. Di conseguenza la facciata (fig. 3) fu smontata e rimontata a chiusura dell'edificio decurtato, riutilizzando gli elementi originari e riproducendo fedelmente l'impaginazione trecentesca a terminazione piatta dove, nel rosone e nel portale ogivale trilobato e strombato con l'uso di colonnine tortili alternate a colonnine e semipilastri lisci che proseguono nell'archivolto, si riscontrano i segni della cultura artistico-architettonica propri dell'area centro-appenninica fra Tre e Quattrocento e riconoscibili nelle coeve strutture del S. Agostino e della collegiata [Fabbi 1965, 100-108;122-124].

#### 4. Camerino, San Venanzio

La basilica di S. Venanzio, eretta *extra moenia* all'estremità nord-orientale del centro abitato, riflette nella sua facciata quattro momenti cruciali della storia di Camerino: la ricostruzione della città patrocinata da Gentile I Da Varano dopo la distruzione operata nel 1259 dalle truppe di Manfredi comandate da Percivalle Doria, vicario generale della Marca di Ancona; la fortificazione del borgo di S. Venanzio nel 1384 voluta da Giovanni da Varano; il rinnovamento urbanistico sostenuto da Giulio Cesare da Varano; i gravi danni causati dal terremoto del 1799 [Savini 1895; De Cadilhac 2000; I Da Varano 2003; Di Stefano 2013].

Se delle prime fasi medievali dell'edificio non vi sono elementi attendibili, il prospetto (fig. 4) sembra conservare tracce di un cantiere duecentesco nella cortina della metà inferiore, mentre ai lavori eseguiti nel corso del Trecento sarebbero da riferire l'esecuzione del portale e la decorazione del rosone [Palozzi 2012]. Negli anni 1476-1480 la facciata, segnata ai lati da due coppie di paraste corrispondenti all'elevato di due campanili (di cui uno mai realizzato), fu completata con un timpano su progetto del *magister* Polidoro di Stefano da Perugia e sotto il patrocinio di Giulio Cesare da Varano, signore della città dal 1464 alla morte nel 1502, come testimoniato dall'iscrizione frammentaria posta alla base del timpano: «IULII CAESARIS AUSPICIO PINNACULUM TEMPLI POSITUM FUIT ANNO 1480» [Santoni, Aleandri 1906; De Cadilhac 2000; Palozzi 2012]. A seguito del sisma di fine Settecento, la basilica fu parzialmente demolita e più tardi ricostruita (1838-1875) da Luigi Poletti, che integrò la facciata tardogotica nell'imponente pronao che ne abbraccia l'intera ampiezza (fig. 5) [De Cadilhac 2000].

#### Conclusioni

Queste brevi note rappresentano solo l'*incipit* di una ricerca che prevede analisi sistematiche, a cominciare dalla rilevazione degli alzati e dalle indagini archeologiche sull'architettura, comparate nel contempo all'esame della documentazione d'archivio. In molti casi si tratta di materiale ancora vergine. Al momento attuale la ricerca trova impedimento sia per la difficile accessibilità di biblioteche e archivi dovuta alle disposizioni anti-COVID sia per l'impraticabilità di molte fabbriche, non ancora restaurate né liberate dagli impianti di messa in sicurezza che ne hanno limitato la rovina dopo il terremoto del 2016. Da qui tuttavia occorre partire per riconoscere il linguaggio architettonico come ulteriore e fondamentale elemento identitario della continuità culturale della dorsale appenninica, tra Umbria, Marche e Abruzzo. Le aree interne – che in Italia spesso coincidono con le zone appenniniche e ad elevato rischio sismico – oggi come nel passato soffrono di un altissimo coefficiente di vulnerabilità, che interessa per ricaduta il patrimonio architettonico e artistico. La conoscenza e la comunicazione di questo patrimonio sono pertanto vie obbligate per conseguire la conservazione e la tutela.

#### Bibliografia

- BIANCHI, A., CHIAVERINI, R., ROSSETTI, C. (2001). *Norcia "nuova". Trasformazioni urbanistiche dopo il terremoto del 1859* (Mostra laboratorio, Complesso di S. Francesco e Castellina, Norcia, 3 marzo-18 aprile, 2001), Norcia, Grafiche Millefiorini.
- BONASERA, F. (1965). *Le piante e i ritratti delle città e terre dell'Umbria sottoposte al governo di Perugia di Cipriano Piccolpasso*, in «Rivista geografica italiana», n. 72, pp. 82-83.
- Le piante et i ritratti delle città e terre dell'Umbria sottoposte al governo di Perugia* (1963), a cura di G. Cecchini, Roma, Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte.
- CORDELLA, R. (1998). *La frontiera aperta dell'Appennino: uomini e strade nel crocevia dei Sibillini*, Perugia, Quattroemme.
- CORDELLA, R. (2002). *Norcia. Guida storico-artistica*, Norcia, Una mostra, un restauro.

- CORSO, G. (2012). *Il frontespizio tardogotico e le presenze oltremontane nelle Marche meridionali*, in *La chiesa collegiata di San Ginesio. Una storia ritrovata*, a cura di P.F. Pistilli, D. Frapiccini, R. Cicconi, San Ginesio, Centro Internazionale Studi Gentiliani, pp. 123-159.
- DE CADILHAC, R. (2000). *La basilica di S. Venanzio a Camerino: la ricostruzione, le polemiche, i restauri in due secoli di interventi (1799 - 1968)*, in *Identità e stile, monumenti, città, restauri tra Ottocento e Novecento*, a cura di M. Civita, C. Varagnoli, Roma, Gangemi.
- I Da Varano e le arti* (2003), a cura di A. De Marchi, P.L. Falaschi, Atti del Convegno internazionale (Camerino, 4-6 ottobre 2001), 2 voll., Ripatransone, Moroni Editore.
- Il Quattrocento a Camerino: luce e prospettiva nel cuore della Marca* (2002), a cura di A. De Marchi, G. Giannatiempo, catalogo della mostra (Camerino, convento di S. Domenico, 19 luglio-17 novembre 2002), Milano, Federico Motta Editore.
- DELPRIORI, A. (2008). *Nell'ombra di Bartolomeo di Tommaso e Nicola di Ulisse: le storie di San Benedetto in Santa Scolastica a Norcia*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di A. De Marchi, M. Mazzalupi, Milano, Federico Motta Editore, pp. 196-209.
- DELPRIORI, A. (2015). *La scuola di Spoleto. Immagini dipinte e scolpite nel Trecento tra Valle Umbra e Valnerina*, Perugia, Quattroemme.
- DI NICOLA, A. (2011). *Le vie dei commerci sulla Montagna d'Abruzzo nel basso Medioevo: Norcia, Amatrice, L'Aquila, Rieti*, Terni [s.n.].
- DI STEFANO, E. (2007). *Le vie interne del commercio: rapporti economici tra Marche e Abruzzo nel tardo Medioevo*, in «Proposte e ricerche», n. 58, pp. 10-30.
- DI STEFANO, E. (2013). *Per una ricostruzione della Camerino medievale: fondaci, opifici, apoteche (secc. XIII-XV)*, in *Territorio, città e spazi pubblici dal mondo antico all'età contemporanea*, 2. *La Forma urbis, città reale e città immaginata*, Atti del XLVII Convegno di Studi Maceratesi (Abbadia di Fiastra, 26 - 27 novembre 2011), Macerata, Centro di Studi Storici Maceratesi, pp. 291-309.
- FABBI, A. (1965). *Visso e le sue valli*, Spoleto, Panetto & Petrelli.
- FABBI, A. (1977). *Visso e le sue valli* (ed. rinnovata), Spoleto, Panetto & Petrelli.
- GANDOLFO, F. (2014). *Il senso del decoro. La scultura in pietra nell'Abruzzo angioino e aragonese (1274-1496)*, Roma, Artemide.
- GIGLIOZZI M.T. (2000). *Architettura romanica in Umbria. Edifici di culto tra la fine del X e gli inizi del XIII secolo*, Roma, Kappa.
- GIGLIOZZI, M.T. (2019a). *Norcia città sismica. La basilica di San Benedetto paradigma di rinascite*, Roma, Campisano.
- GIGLIOZZI, M.T. (2019b). *Norcia in the historical seismic sources (14th-19th centuries): a reassessment of the reconstruction and post-seismic management*, in «Il capitale culturale», n. 19, pp. 307-331.
- GOBBI, O. (2001). *Mercati e mercanti «minori» sull'Appennino marchigiano. Secolo XV*, in «Archivio Storico Italiano», n. 159, 2, pp. 337-357.
- LATTANZIO, F. (2019). *Le relazioni politiche tra Norcia e il governo pontificio nel Quattrocento*, in «Il capitale culturale», n. 19, pp. 345-375.
- PALOZZI, L. (2012). *Due Momenti di Marco Romano e l'affermazione del Gotico in Italia*, in ID., *Tra Roma e L'Adriatico. Scultura monumentale e relazioni artistiche nella Marca d'Ancona alla fine del Medioevo*, Tesi di Perfezionamento in Discipline Storico-Artistiche, Scuola Normale Superiore di Pisa, pp. 43-65.
- PALOZZI, L. (2014). *Venetian or Adriatic? Refocusing the Geography of Late Medieval Stone Sculpture in the Central Adriatic Basin: Four Case Studies*, in «Hortus Artium Medievalium», n. 20, 2, pp. 861-873.
- La via degli Abruzzi e le arti nel Medioevo* (2014), a cura di C. Pasqualetti, L'Aquila, One Group Edizioni.
- PIRRI, P. (1912). *La chiesa collegiata di S. Maria in Visso: i monumenti, la storia, l'archivio*, Rocca San Casciano, Cappelli Editore.
- Pittori ad Ancona nel Quattrocento* (2008), a cura di A. De Marchi, M. Mazzalupi, Milano, Federico Motta Editore.
- SANTONI, M., ALEANDRI, V. (1906). *La chiesa di S. Venanzio in Camerino rinnovata nel secolo XV*, in «Rassegna bibliografica dell'arte italiana», n. IX, 6-8, pp. 97-105.
- SAVINI, P. (1865). *Storia della città di Camerino*, Camerino, Tip. Savini.





## *Il portale della chiesa di San Francesco di Stampace a Cagliari. Documenti e immagini d'archivio per il riesame di un sito perduto*

*The portal of the church of San Francesco di Stampace in Cagliari. Archive documents and images for the review of a lost site*

**NICOLETTA USAI**

Università di Cagliari

### **Abstract**

*Il presente contributo prende in esame i documenti d'archivio e le fotografie storiche relative alla chiesa medievale di San Francesco di Stampace, a Cagliari (Sardegna). La ricerca si concentra sul suo portale di accesso, ancora integro, nonostante lo smantellamento dell'edificio, e ricollocato, come fosse una reliquia, nella chiesa di Nostra Signora di Bonaria, uno dei santuari più venerati della città e della Sardegna.*

*The paper undertakes the examination of the archive documents and historical photographs about the Medieval church of San Francesco di Stampace, in Cagliari (Sardinia). The research focus on its access portal, still preserved from dismantle and relocated, as if it was a relic, in the church of Nostra Signora di Bonaria, one of the most revered sanctuaries of the city and Sardinia.*

### **Keywords**

Cagliari; San Francesco di Stampace; Santuario di Nostra Signora di Bonaria.

*Cagliari; San Francesco di Stampace; Sanctuary of di Nostra Signora of Bonaria.*

### **Introduzione**

La chiesa di San Francesco, nel quartiere cagliaritano di Stampace, è stata una delle fabbriche di maggiore rilievo nel panorama della Sardegna medievale, e insieme alla chiesa di Oristano dedicata al santo assisiense e a Santa Maria di Betlem a Sassari fu certamente una delle sedi francescane più importanti [Devilla 1958; Coroneo 1993, 267; Pintus 1995, 94; Pisanu, 2000]. Impiantato verosimilmente alla fine del XIII secolo, l'edificio cagliaritano subì numerose modifiche nell'impianto tra XV e XVI secolo, con la creazione di cappelle laterali arricchite di numerosi arredi liturgici [Segni Pulvirenti, Sari 1994, 28]. Sepolcri, stemmi, sculture e retabli hanno reso manifesta nel corso dei secoli la straordinaria attenzione della classe nobile e mercantile per la chiesa, scelta spesso come sede di sepoltura [Pinacoteca 1988; Segni Pulvirenti, Sari 1994, 28; Bruzelius 2011, 11-48; Bruzelius 2016, 591-602].

### **1. Novità urbanistiche e tutela nel XIX secolo in Sardegna**

Le vicende accadute nel corso del XIX secolo determinarono la parziale scomparsa della fabbrica medievale francescana, nel quadro generale di un clima di rinnovamento urbano che interessò la città di Cagliari, avviata verso la conversione in centro urbano moderno [Masala 2001, 27]. La pratica costruttiva vide delle sostanziali modificazioni, a partire dalla metà del secolo, anche grazie all'azione efficace generata dalla presenza dell'insegnamento di Architettura, tenuto all'Università di Cagliari da Gaetano Cima. Questi contribuì alla formazione di numerosi tecnici che concorsero a diffondere in tutta l'isola le nuove prassi costruttive e

decorative, in un primo momento orientate verso un rigoroso classicismo, poi aperte anche ai *revivals* stilistici, con una spiccata ripresa soprattutto di elementi medievali quali aperture archiacute, torrette, merli [Masala 2001, 35-36]. Sono numerosi gli edifici, tra la metà dell'Ottocento e l'inizio del secolo successivo, realizzati seguendo uno stile neomedievale, che si diffonde in modo capillare in tutta la Sardegna. Altrettanto marcata è la tendenza, in linea con quanto avveniva nel resto d'Europa, a ripristinare 'in stile' elementi medievali anche dove questi non c'erano mai stati, sulla scorta degli orientamenti teorici portati avanti da Eugène E. Viollet-le-Duc [[http://www.treccani.it/enciclopedia/eugene-emmanuel-viollet-le-duc\\_%28Enciclopedia%27-Arte-Medievale%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/eugene-emmanuel-viollet-le-duc_%28Enciclopedia%27-Arte-Medievale%29/)]. Il patrimonio di edifici medievali della Sardegna subì numerosi interventi di risarcimento e 'restauro', autorizzati dai neonati uffici preposti alla tutela dei monumenti [Ingegno 1993, 83].

Con Regio Decreto del 22 settembre 1866 furono istituite a Cagliari e a Sassari due Commissioni per la Conservazione e per i Restauri dei Monumenti ed oggetti d'Antichità e Belle Arti. La Commissione di Cagliari si insediò il 29 gennaio 1867 e fu composta da Gaetano Cima, Pietro Amat, Edmondo Roberti e Giuseppe Delitala, di nomina ministeriale, e da Gaetano Cara, Antonio Caboni, Giuseppe Zanda, Ignazio Pillitto, Giovanni Spano, Michele Martini, Salvatore Angelo De Castro e Giuseppe Corrias indicati dalla Deputazione Provinciale. La prolungata inerzia delle due commissioni regionali fu in parte modificata dall'istituzione, nel 1875, del Commissariato per i Musei e Scavi della Sardegna e delle due nuove Commissioni Conservatrici dei Monumenti ed oggetti d'Arte e d'Antichità, reinsediate nel 1876. Parallelamente furono nominati i primi Ispettori Circondariali agli Scavi e Monumenti, dislocati in alcune aree del territorio dell'Isola [Ingegno 1993, 83]. La data di nascita della tutela e del restauro del patrimonio monumentale della Sardegna è tuttavia da individuare nell'anno 1891, quando fu istituito l'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti, con sede operativa a Cagliari e sotto la direzione di Filippo Vivanet [Ingegno 1993, 43-49]. Le *Relazioni dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti*, redatte dallo stesso Vivanet tra 1891 e 1905, evidenziano ancora oggi la grande attenzione riservata ai monumenti di età medievale, che si cercò di catalogare anche attraverso l'uso del rilievo grafico, strumento sia di censimento dell'esistente sia di progettazione di interventi di ripristino di situazioni compromesse e difficilmente leggibili. Nella *Seconda Relazione dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti*, del 1894, furono delineate le finalità dell'Ufficio e si profilò l'istituzione di un gabinetto fotografico finalizzato alla conoscenza e alla documentazione del patrimonio culturale dell'Isola [Masala 2001, 43].

## **2. San Francesco di Stampace: le vicende ottocentesche**

In questo contesto storico-normativo deve inquadrarsi la rocambolesca vicenda ottocentesca della fabbrica del San Francesco di Stampace. Già nel 1828 una comunicazione del Ministero degli Interni al Vicerè di Sardegna ventilò l'ipotesi che si costruisse un nuovo ospedale in luogo dell'antico convento francescano di Cagliari, con il conseguente spostamento dei religiosi in altra sede. Enrico Marchesi, aiutante del Genio Civile, nel 1829 presentò il progetto del nuovo nosocomio, che tuttavia non fu realizzato per sopraggiunte difficoltà economiche [Stefani 1991, 7]. Nel 1861 Giovanni Spano, Canonico della cattedrale di Cagliari e Accademico dei Lincei [Ingegno 1993, 43-49], redasse la *Guida della città e dintorni di Cagliari* e proprio in quest'opera descrisse il monumento pochi anni prima del parziale smantellamento: «Voltando a man dritta si trovano la Chiesa e il convento abitato dai Minori Conventuali, che è uno dei più antichi di Cagliari [...] La Chiesa può dirsi un Museo, od una Galleria, e per i suoi dipinti ed anche per l'insieme degli altri ornamenti in pietra, dell'architettura e dell'armatura del tetto a travi. Tutto è

bello in quella molteplicità di tavole che adornano gli altari, e di gotici ornamenti, e d'intagli dorati, che sono della più bella maniera». Relativamente all'ingresso lo Spano disse che «si entra in chiesa da un vestibolo laterale gotico che è dirimpetto alla piazza. La porta grande consiste in una arcata di marmo a doppie colonne sottili con bel lavoro, secondo il gusto del tempo. Sopra l'architrave, parimenti di marmo, avvi una statuetta della Madonna col bambino di mezzo rilievo dentro la nicchia gotica coll'iscrizione *Mater Dei Maria sit consolatio*» [Spano 1861, 169-170].

Sono di estremo interesse le considerazioni che il Canonico fa rispetto allo stato dei luoghi: «Ogni parte insomma di questo edificio sacro merita d'esser considerata, ed era degno di una particolare guida pei forestieri. L'esterno è stato deturpato dalle casipole che vi hanno fabbricato i frati per l'ingordigia dell'affitto. Ultimamente fu venduta l'area che occupa la facciata e venne unita alla casa Thorel. Era meglio di vederla tutta demolita che profanata in quel modo! Anche quella baracca dell'orologio dovrebbe andare a terra. Le grondaje sono formate con un rango di archetti gotico-antichi che arrivano sino a due terzi della navata. Il resto pare aggiunto. La facciata era semplice con un finestrone ovale, ora è stato coperto dalla nuova casa» [Spano 1861, 170-171]. Lo stesso sconcerto è manifestato nella descrizione del chiostro del convento, definito come il più bello tra quelli della Sardegna, ma deturpato su due lati da magazzini e ambienti adibiti ad altri usi [Spano 1861, 183]. In una nota alla descrizione delle opere contenute nel chiostro lo Spano precisa che mentre il volume era in stampa «il governo ha dato ordine (4 marzo) che i Frati sloggiassero dentro 48 ore dal Convento, lasciando solamente a loro la chiesa per funzionare» [Spano 1861, 186 nota 1]. Con la Legge del 29 maggio 1855 gli ordini religiosi persero la personalità giuridica di enti morali e videro i loro beni progressivamente incamerati dallo Stato [Pisanu 1992, 20]. Dopo la proclamazione del Regno d'Italia, con il Regio Decreto n. 273 del 16 ottobre 1861 si affidò ai prefetti il controllo delle «ammessioni, vestizioni e professioni nelle case religiose, [...] e l'approvazione delle nomine agli uffizi e gradi nei conventi» [Pisanu 1992, 24]. Con il Regio Decreto n. 3036 del 7 luglio 1866 si sancì la definitiva soppressione degli ordini, corporazioni e congregazioni religiose [Pisanu 1992, 25].



1: Cagliari, immagine d'epoca che ritrae l'imbocco del Corso Vittorio Emanuele e il campanile a vela della chiesa di San Francesco di Stampace, prima del primo danneggiamento del 1871 (da Kirova 1995, 162).

Dunque dalla lettura della *Guida* si evince quale fosse la situazione della chiesa agli inizi del 1861, circondata, e a volte inglobata, in abitazioni, magazzini, negozi. Il 26 marzo 1861 il convento fu chiuso e, nel 1862, convertito in caserma dell'Arma dei Carabinieri, mentre la chiesa continuò ad essere officiata fino al 1867 dallo sparuto gruppo di frati rimasto in città<sup>1</sup>. Secondo un documento riportato da Ester Gessa Maggipinto e Marina Vincis l'11 dicembre 1870 fu presentata al Sindaco di Cagliari una supplica affinché egli provvedesse «a riparare il campanile della chiesa, che, colpito da un fulmine» minacciava di crollare «con grave pericolo per le case circostanti» [Gessa Maggipinto, Vincis 1995, 179]. Negli anni successivi il destino della chiesa e del chiostro fu al centro di numerosi conflitti di competenze a partire dal progetto del Demanio di utilizzare l'edificio religioso come scuderia. Al netto rifiuto del Comune di Cagliari di avallare tale 'riconversione', ritenuta troppo onerosa, il Demanio pensò di cedere allo stesso Comune la proprietà dell'edificio. Tuttavia il Consiglio Comunale della città con delibera dell'8 maggio 1873 respinse la cessione della chiesa, che restò dunque allo Stato, e ingiunse «al Demanio di demolirla o di metterla in vendita, quale proposta viene pure accolta dal Consiglio con voti quindici, dando in seguito incarico alla Giunta di provvedere per la conservazione dei quadri ed altri oggetti d'antichità tanto fissi che mobili a termini di legge»<sup>2</sup>. Le complesse vicende che seguirono videro l'azione di numerosi soggetti che, a vario titolo, proposero sia la demolizione dell'intero complesso sia, viceversa, il restauro della chiesa. I disegni della chiesa eseguiti dall'ingegnere del Genio Civile Carlo Pizzagalli, sono ad oggi gli unici rilievi dell'edificio, seppur abbastanza sommari [Scano 1938, 1-7; Stefani 1991, 11-12]. L'11 gennaio 1875 diverse porzioni delle coperture litiche delle cappelle e buona parte del tetto crollarono, a causa delle infiltrazioni d'acqua e per azione delle radici di alcune piante cresciute in prossimità della fabbrica. Contestualmente furono demoliti il campanile e altre parti pericolanti [Kirova 1995, 161]. La Commissione Conservatrice delle Belle Arti della provincia di Cagliari ritenne non più conveniente la conservazione delle strutture residue. L'area fu venduta, su indicazione del Ministero della Pubblica Istruzione, e nel 1877 Filippo Vivanet e Vincenzo Crespi furono incaricati da Giovanni Spano di effettuare i rilievi di ciò che rimaneva del complesso, che si avviava ad essere parzialmente smantellato e inglobato nei nuovi isolati di edilizia residenziale che, ancora oggi, sono visibili nel Corso Vittorio Emanuele a Cagliari<sup>3</sup>. Le foto conservate presso l'Archivio Fotografico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna testimoniano la sorte di alcune delle porzioni della chiesa, inglobate in negozi o abitazioni private, o lasciate per decenni in stato di abbandono, come nel caso del chiostro. Solo per dar conto di alcuni dei casi più significativi si segnala la presenza di una fotografia che testimonia l'annessione di uno degli oculi gotici, forse uno di quelli del transetto, all'interno di un appartamento<sup>4</sup>; altrettanto sconcerto desta, in un cavedio pertinente all'edificio posto all'angolo tra il Corso Vittorio Emanuele e la via G. M. Angioy, la presenza di una colonnina pensile con capitello decorato a motivi fitomorfi, che imposta su una mensola raffigurante un'aquila<sup>5</sup>.

---

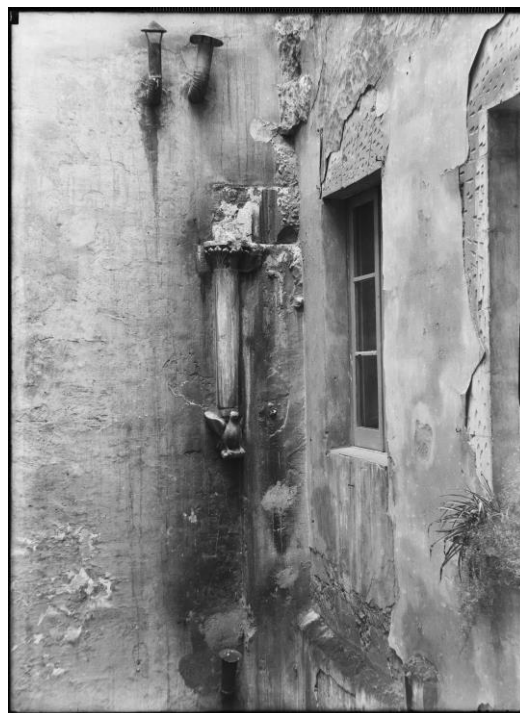
<sup>1</sup> Roma, Archivio Centrale dello Stato, Beni Claustrali, 10.23.7, lettera dell'Amministrazione del Fondo del Culto al Ministero di Grazia e Giustizia (23.12.1873).

<sup>2</sup> Cagliari, Archivio Storico Comunale, cart. n. 55 (1872-1923). La stessa delibera si trova anche, in copia conforme all'originale, presso l'Archivio Centrale dello Stato, Beni Claustrali, 10.23.7.

<sup>3</sup> Roma, Archivio Centrale dello Stato, Busta 426, 'Cagliari. Affari generali, 1877-1886', Fasc. 129, lettera del 27 febbraio 1877, al Direttore Generale sopra i Musei e scavi di Antichità in Roma.

<sup>4</sup> Cagliari, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna, Archivio Fotografico, n. C- 6724, fig. 2 del contributo.

<sup>5</sup> Cagliari, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna, Archivio Fotografico, n. 2768, fig. 3 del contributo.



2: Cagliari, fotografia d'epoca (a sinistra) che ritrae i resti di uno dei rosoni gotici della chiesa di San Francesco di Stampace inglobati in un appartamento privato (Su concessione della Soprintendenza Abap per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna, aut. prot. 12397-P dell'8 maggio 2020).

3: Cagliari, fotografia d'epoca (a destra) che ritrae il cavedio posto nell'isolato tra il Corso Vittorio Emanuele e la via G. M. Angioy dove si conservano i resti di una colonnina pensile che imposta su un'aquila, dalla chiesa di San Francesco di Stampace (Su concessione della Soprintendenza Abap per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna, aut. prot. 12397-P dell'8 maggio 2020).

### 3. Il portale di San Francesco di Stampace

Stupisce dunque che, nel generale scempio che è stato operato nei confronti di questo monumento, si sia fatta una scelta radicalmente differente relativamente al portale d'accesso alla chiesa, spostato dal fianco della conventuale francescana alla facciata del santuario trecentesco di Nostra Signora di Bonaria, a Cagliari, prima testimonianza dell'architettura catalana in Sardegna, affidato ancora oggi alla cura dei padri Mercedari. La chiesa presentava in origine un'icnografia longitudinale mononavata con copertura lignea. Tra XVI e XVII secolo furono aperte le cappelle laterali e sostituite le travi con volte a botte. L'abside a pianta poligonale, coperta da volta a spicchi con costoloni, mantiene ancora oggi i caratteri della fabbrica medievale. La percezione complessiva del monumento è stata alterata dalla costruzione, in età moderna, della grande basilica attigua, unitamente a corpi di fabbrica di età varie che hanno occultato il prospetto absidale [Segni Pulvirenti, Sari 1994, 17].

Le notizie relative all'operazione di ricollocazione del portale di San Francesco di Stampace sono poche e non congruenti. Il primo nodo da sciogliere è l'individuazione del momento esatto in cui il portale fu rimontato nella nuova collocazione. Le posizioni della critica possono sostanzialmente sintetizzarsi in due cronologie differenti: da una parte Alessandra Pasolini sostiene che «esso fu sicuramente montato tra il luglio 1875 ed il marzo 1876, quando, per prolungare la navata, si demolì il portico antistante la chiesa» [Pasolini 1991, 26], pur non fornendo sostegno bibliografico alla datazione proposta. Indicazioni cronologiche diverse



NICOLETTA USAI



4: Cagliari, fotografia d'epoca (a sinistra) che ritrae il complesso di Bonaria e l'antistante 'spiaggia' prima delle bonifiche del 1926. Si nota a sinistra il santuario con la facciata neomedievale, mentre a destra è la basilica (da Masala 1991, 81).

5: Cagliari, fotografia d'epoca (a destra) che ritrae il portale marmoreo rimontato nella facciata del santuario di N. S. di Bonaria, la cui facciata presenta ancora i rifacimenti in stile neomedievale (Su concessione della Soprintendenza Abap per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna, aut. prot. 12397-P dell'8 maggio 2020).

emergono invece dalla scheda scritta da Michele Pintus, poi ripresa in letteratura, che ancora l'evento all'anno 1895. Sarebbero avvenuti in quell'anno, secondo lo studioso, i lavori di allungamento dell'aula di Bonaria, di impianto medievale. Nello stesso momento fu realizzata la nuova facciata neogotica [Pintus 1991, 126; Masala 2001, 44]. In una foto d'epoca, scattata dopo il 1905<sup>6</sup>, si può osservare lo schema del prospetto neomedievale, poi smantellato nel corso dei restauri del 1958-60 [Pintus 1991, 126], scandito in due registri tramite cornice marcapiano; il portale al centro dello specchio inferiore è rinfiancato da due snelle bifore, mentre il registro superiore presenta aperture laterali simili a quelle sottostanti e due grandi monofore al centro, sormontate da un rosone. Spicca l'utilizzo della bicromia, realizzata in cemento sulla falsariga di alcune delle più importanti fabbriche medievali della Sardegna, e il coronamento degli spioventi della facciata tramite archetti. Pintus dunque ha collegato il rimontaggio del portale di San Francesco alla realizzazione della facciata neomedievale.

Si propongono in questa sede nuovi elementi che possono permettere di precisare meglio le circostanze che hanno portato alla ricollocazione del portale marmoreo nell'attuale posizione. Utili informazioni derivano dalla lettura di un manoscritto, della seconda metà del XIX secolo, redatto dal padre Mercedario Francesco Sulis (1819-1895). Il religioso scrisse, a proposito del prolungamento del santuario di Bonaria, che esso fu «eseguito dal luglio 1875 al marzo 1876. Per prolungare il santuario si diroccò il portico che consisteva in 4 archi uguali a quello che

<sup>6</sup> Archivio Digitale Sardegna digitallibrary: <http://www.sardegnaigitallibrary.it/index.php?xsl=2436&id=36047> (aprile 2020).

tuttora vedesi nella facciata, alternati con 4 nicchioni, che sostenevano la volta a calotta. L'arco della facciata era tutto sgombro da muratura, chiuso dall'inferriata... In occasione del centenario della Vergine di Bonaria (1870) s'unì esso portico alla chiesa col toglierne sino al detto arco il muro e la porta della chiesa che li divideva. Questa porta si fece ove era la detta inferriata d'ingresso al portico, ed il coro si lasciò ove trovavasi, e ciò provvisoriamente, finché non vi fossero i mezzi per effettuare il progetto del comitato del centenario suddetto, che era di fare della chiesa e del portico una cosa sola dello stesso disegno, a fine di rendere più capace il troppo corto santuario, insufficientissimo per contenere il popolo che solea concorrervi il sabato e nelle feste. Questo progetto è stato eseguito nel 1875-76 a spese del cavaliere avvocato Francesco Guirisi (sostituito dell'avvocato fiscale patrimoniale, segretario aggiunto alla Segreteria di Stato, ex deputato al parlamento ed ora giubilato ed ottuagenario, membro del detto comitato del centenario) e con oblazioni raccolte dal padre Francesco Sulis medesimo»<sup>7</sup>.

Dal testo emergono in maniera chiara due elementi di rilievo, il primo dei quali è relativo al momento in cui si dovette allungare l'aula del santuario, oramai divenuta troppo piccola, inglobando il portico d'ingresso. Ciò accadde tra il 1870, anno di celebrazione del quinto centenario della Vergine di Bonaria, e il 1875-76, momento in cui si reperirono i fondi per portare a termine l'opera. Che l'edificio di culto avesse necessità di lavori di riparazione è confermato anche da un atto della Giunta Municipale di Cagliari, del 10 agosto 1872, nel quale si delibera a favore del pagamento delle maggiori spese occorse nella riparazione della chiesa<sup>8</sup>. Ulteriori informazioni sulle condizioni della N. S. di Bonaria in quegli anni si traggono dall'esame di un testo a stampa, dello stesso padre Sulis ma con aggiornamenti successivi, nel quale si parla della decadenza del santuario, a causa delle «inique leggi 25 Maggio 1855 e 7 Luglio 1866; con le quali in odio alla Chiesa, furono soppressi gli Ordini religiosi, ed i loro beni vennero attribuiti al Demanio dello Stato» [Sulis 1935, 137]. Il religioso precisa che «ultimo a cadere sotto il piccone liberticida fu il convento di Bonaria, nel quale risiedeva una numerosa Comunità. L'ordine di sgombro e di chiusura fu dato il 28 Giugno 1866» [Sulis 1935, 137]. Nel 1870 l'area del chiostro e del santuario fu ceduta al Comune di Cagliari «per servirsene a scopo di culto o d'istruzione» e, presumibilmente in quello stesso anno «contro ogni speranza, dalle autorità governative fu permesso che tre religiosi Mercedari restassero in Bonaria per l'ufficiatura della chiesa» [Sulis 1935, 138]. Dunque nei primi anni '70 dell'Ottocento il santuario di Bonaria era officiato per il culto, seppur non in ottimo stato.

Ulteriore conferma alle cronologie proposte è contenuta in uno scritto del 1905 di un allievo di Giovanni Spano, Filippo Nissardi. Quest'ultimo, nel riferire delle vicende che interessarono la conventuale cagliaritano, scrisse che «dopo un lustro e più dacchè era crollata la chiesa (dal 1870 n.d.r.), e se ne era asportata e sperperata più o meno fraudolentemente buona parte dei preziosi ruderi, tanto la bella porta ogiva in marmo che il sottostante gradino vennero trasportati e collocati, con poco criterio d'arte, nella nuova facciata della chiesa di Bonaria» [Nissardi 1905, 214]. Queste righe confermano lo spostamento del portale da San Francesco di Stampace al santuario di Bonaria intorno al 1876 e forniscono un ulteriore dato in più, vale a dire il trasferimento, oltre al portale stesso, di un gradino, che nel 1905 l'autore vede ancora in opera a Bonaria, che è costituito dalla lapide sepolcrale di Lapo Saltarelli, già collocata in quella

<sup>7</sup> Cagliari, Archivio del convento di Nostra Signora di Bonaria – Cagliari, *Collezione delle notizie rimarchevoli sparse in vari libri e registri relativi alla congregazione mercedaria in Sardegna, ai conventi d'essa, alle redenzioni eseguitevi ed ai religiosi che vi si distinsero, fatta dal P. Francesco Sulis, mercedario. Bonaria 1858 e seguenti*, num. provv. 44, cc. 168-170. Ringrazio il dott. Nicola Settembre per la segnalazione.

<sup>8</sup> Cagliari, Archivio Storico Comunale, sez. III, Del. G.M. vol. 116.

posizione nella sede originale, nella chiesa francescana, e la cui iscrizione fu trascritta dallo stesso Nissardi già nel 1870 [Nissardi 1905, 213].

Un secondo importante elemento che è emerso dal manoscritto di padre Sulis è l'individuazione del nome del principale finanziatore delle opere di sistemazione del santuario, l'avvocato Don Francesco Ignazio Guirisi. Di costui il documento fornisce alcune notizie in relazione alla professione di avvocato, a servizio dello Stato, e di ex deputato. Ulteriori interessanti informazioni si possono reperire nel testo scritto nel 1919 dal padre Alfonso Casu, francescano, che a proposito dell'abitato di Las Plassas (Sud Sardegna), nel quale ricoprì l'incarico di Economo Spirituale, scrisse «il cav. Francesco Guirisi, prefetto a riposo, per la grande divozione che nutriva per il poverello di Assisi ed i Francescani, fabbricò, nel centro del paese, questo conventino (dei PP. Cappuccini n.d.r) dotandolo lautamente. La sua fondazione risale al 1867 ed i religiosi l'abitarono nel 1869» [Casu 1919]. Il finanziatore degli interventi nel santuario cagliaritano era dunque un alto funzionario statale, nonché un fervente devoto a san Francesco. Proprio questa affezione verso il santo di Assisi verosimilmente potrebbe essere individuata come una delle motivazioni che hanno concorso allo spostamento del portale marmoreo della chiesa di Stampace nel prospetto del santuario di Bonaria. Ciò è avvenuto, ad avviso di chi scrive, entro gli anni 1876-77, come peraltro testimoniano alcune fotografie scattate in anni successivi a quella data. Del luglio 1887 è una istantanea realizzata dal diplomatico catalano Eduard Toda i Güell, e ritrovata nel 2015 dall'architetto Giacomo Alessandro, che mostra il prospetto del santuario, accanto all'erigenda basilica, nel quale già spicca il portale di San Francesco di Stampace, stretto tra ampie e piatte lesene [La Nuova Sardegna del 3 agosto 2015]. È dunque verosimile che i lavori di rifacimento della facciata in forme neogotiche, datati al 1895, siano stati compiuti per rendere il prospetto coerente con il portale medievale posto in quella sede vent'anni prima.

## **Conclusioni**

Rispetto alle motivazioni che hanno portato alla ricollocazione del portale in un contesto complesso e in continua evoluzione quale era quello del santuario e della basilica di Nostra Signora di Bonaria, oltre a quanto già evidenziato, alcuni ulteriori spunti di riflessione sono contenuti, ad avviso di chi scrive, nella lettera che Giovanni Spano indirizzò al Direttore Generale sopra i Musei e scavi di Antichità in Roma, n. 823 del 27 febbraio 1877<sup>9</sup> e avente come oggetto «Misure prese intorno ad alcuni monumenti antichi (medievali) soggetti a demolizione». Il Canonico dopo aver sottolineato che «sventuratamente questa antica costruzione, per effetto soprattutto di impulsivi indebolimenti prodotti da aggiunte tanto dissennate ... si apparecchia a sparire interamente per cedere il posto a edifici privati di cui in questo momento si stanno gittando le fondamenta» sottolinea con convinzione che «codesto Commissariato, desiderando pertanto che di questa chiesa restasse almeno quanto è possibile conservare, credette opportuno rivolgersi al Prof. Crespi perché si facesse a riprodurre col disegno le cose più rimarchevoli della decorazione interna ed esterna e con esse l'insieme prospettico dell'importante edificio». Insieme alle «rappresentazioni geometriche, ponendo mente a ridurre il tutto alle forme originali» di cui fu incaricato Filippo Vivanet, i rilievi di Crespi dovevano andare a comporre un quadro completo del monumento, da custodire negli archivi del Commissariato<sup>10</sup>. Potrebbe dunque collocarsi in questo contesto il ricollocamento del

---

<sup>9</sup> Roma, Archivio Centrale dello Stato, Busta 426, 'Cagliari. Affari generali, 1877-1886', Fasc. 129, lettera del 27 febbraio 1877, al Direttore Generale sopra i Musei e scavi di Antichità in Roma.

<sup>10</sup> Roma, Archivio Centrale dello Stato, Busta 426, 'Cagliari. Affari generali, 1877-1886', Fasc. 129, lettera del 27 febbraio 1877, al Direttore Generale sopra i Musei e scavi di Antichità in Roma.

portale della chiesa di San Francesco di Stampace, il cui valore era ben chiaro *in primis* per il materiale di cui era costituito, il marmo. Si scelse di salvare il portale dall'oblio dell'inclusione in una casa privata, della quale si stava verosimilmente erigendo il muro perimetrale, posizionandolo in un altro luogo di culto di grande rilievo per tutta l'Isola, dedicato alla Madonna di Bonaria, patrona massima della Sardegna. Il senso di continuità racchiuso in questo reimpiego di età moderna è accresciuto ancora di più dalla documentata presenza, sopra l'architrave del portale di San Francesco, della statua acefala della Vergine con Bambino, celebrata dall'iscrizione *Mater Dei Maria sit consolatio* già riportata dal Canonico Spano nella sua *Guida* [Spano 1861, 170]. La scelta di ricollocare il portale nel veneratissimo santuario mariano della città di Cagliari acquista quindi un ulteriore senso nella continuità della devozione alla Vergine di Bonaria, patrona della Sardegna.

### Bibliografia

- BRUZELIUS, C. (2011). *I morti arrivano in città: predicare, seppellire e costruire. Le chiese dei frati nel Due-Trecento*, in «Colloqui d'Architettura», n. II, pp. 11-48.
- BRUZELIUS, C. (2016). *Predicare, costruire, seppellire. Gli Ordini mendicanti e la morte, in Territorio, insediamenti e necropoli fra tarda antichità e altro medioevo*, a cura di C. Ebanista, M. Rotili, Napoli, Rogiosi, pp. 591-602.
- CASU, A. (1919). *Las Plassas*, Cagliari, Logus Mondì Interattivi Editore (Formato digitale della versione originale del 1919).
- CORONEO, R. (1993). *Architettura romanica dalla metà del Mille al primo '300*, Nuoro, Ilisso.
- DEVILLA, C. M. (1958). *I Frati Minori conventuali in Sardegna*, Sassari, Gallizzi.
- INGEGNO, A. (1993). *Storia del restauro di monumenti in Sardegna dal 1892 al 1953*, Oristano, S'Alvure.
- KIROVA, T. K. (1995). *Gli interventi di restauro, in Stampace. Quartieri storici*, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi, pp. 161- 164.
- MASALA, F. (1991). *Il quartiere e la sua storia, in Villanova. Quartieri storici*, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi, pp. 23-106.
- MASALA, F. (2001). *Architettura dall'Unità d'Italia alla fine del '900*, Nuoro, Ilisso.
- NISSARDI, F. (1905). *Lapo Saltarelli a Cagliari: contributo alla storia fiorentina dei tempi di Dante*, in «Archivio storico sardo», n. I, pp. 210-220.
- PASOLINI, A. (1991). *La diaspora degli arredi, in «Quaderno. S. Francesco di Stampace»*, n. 4/91, pp. 23- 39.
- Pinacoteca Nazionale di Cagliari. Catalogo* (1988), a cura di F. Segni Pulvirenti, Muros, Janus.
- PINTUS, M. (1991). *Architetture, in Villanova. Quartieri storici*, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi, pp. 107-168.
- PINTUS, M. (1995). *Architetture, in Stampace. Quartieri storici*, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi, pp. 83- 160.
- PISANU, L. (1992). *Frati minori di Sardegna dal 1850 al 1900: soppressione e rinascita*, Sassari, Edizioni della Torre.
- PISANU, L. (2000). *I frati minori di Sardegna dal 1218 al 1639: origini e forte sviluppo della presenza francescana nell'isola*, Sassari, Edizioni della Torre.
- SCANO, D. (1938). *Avanzi e ricordi in Cagliari di un insigne monumento francescano*, in «Palladio», n. 4, pp. 1-7.
- SEGGI PULVIRENTI, F., SARI, A. (1994). *Architettura tardogotica e d'influsso rinascimentale*, Nuoro, Ilisso.
- SPANO, G. (1861). *Guida della città e dintorni di Cagliari*, Cagliari, A. Timon.
- STEFANI, G. (1991). *La chiesa nell'Ottocento: cronaca di un crollo annunciato*, in «Quaderno. S. Francesco di Stampace», n. 4/91, pp. 7-22.
- SULIS, F. (1935). *Notizie storiche del Santuario di N. S. di Bonaria* (XII edizione aggiornata dal Padre C. Schirillo Mercedario), Cagliari, Tipografia S. Giuseppe.

### Fonti archivistiche

Cagliari, Archivio del convento di Nostra Signora di Bonaria – Cagliari, *Collezione delle notizie rimarchevoli sparse in vari libri e registri relativi alla congregazione mercedaria in Sardegna, ai conventi d'essa, alle redenzioni eseguite ed ai religiosi che vi si distinsero, fatta dal P. Francesco Sulis, mercedario. Bonaria 1858 e seguenti*, num. provv. 44, cc. 168-170.

Cagliari, Archivio di Stato, Genio Civile, 321.

NICOLETTA USAI

Cagliari, Archivio Storico Comunale, cart. n. 55 (1872-1923).

Cagliari, Archivio Storico Comunale, sez. III, Del. G.M. vol. 116.

Cagliari, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna, Archivio Fotografico, n. 2768.

Cagliari, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna, Archivio Fotografico, n. C- 6724.

Roma, Archivio Centrale dello Stato, Beni Claustali, 10.23.7, lettera dell'Amministrazione del Fondo del Culto al Ministero di Grazia e Giustizia del 23.12.1873.

Roma, Archivio Centrale dello Stato, Beni Claustali, 10.23.7 lettera del 23. 2. 1874.

Roma, Archivio Centrale dello Stato, Busta 426, 'Cagliari. Affari generali, 1877-1886', Fasc. 129, lettera del 27 febbraio 1877.

Roma, Archivio Centrale dello Stato, Busta 426, 'Cagliari. Affari generali, 1877-1886', Fasc. 129, lettera del 27 febbraio 1877, al Direttore Generale sopra i Musei e scavi di Antichità in Roma.

### **Sitografia**

<http://www.sardegnaigitallibrary.it/index.php?xsl=2436&id=36047> (aprile 2020)

[http://www.treccani.it/enciclopedia/eugene-emmanuel-viollet-le-duc\\_%28Enciclopedia%27-Arte%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/eugene-emmanuel-viollet-le-duc_%28Enciclopedia%27-Arte%29/) (aprile 2020)



## Renovatio urbis Romae e *facciate dipinte* Renovatio urbis Romae *and painted facades*

ARIANNA FARINA

Università di Napoli Suor Orsola Benincasa

### Abstract

*A Roma, la pratica di decorare le facciate tanto in voga in molte città italiane tra XV e XVI secolo, sembra rientrare in dinamiche più ampie di politica urbana e nel nuovo disegno di città costruito negli anni da pontefici, artisti e architetti per la Roma moderna. Politiche urbanistiche e culture dell'abitare cooperano così nella creazione del fenomeno romano con prospettive che si intersecano senza perdere la loro specificità e segnandone origine, evoluzione e diffusione.*

*In Rome, the practice of decorating the facades so in vogue in many Italian cities between the fifteenth and sixteenth centuries, seems to be part of wider urban policy dynamics and in the new city design by popes, artists and architects. Urban planning policies cooperate in the creation of the Roman phenomenon with perspectives that intersect without losing their specificity and marking the origin, evolution and diffusion of the Roma Picta.*

### Keywords

Roma nel Rinascimento, facciate dipinte.

*Rome in the Renaissance, painted facades.*

### Introduzione

La genesi e la consistenza del fenomeno della *Roma picta* tra XV e XVI secolo è da mettere in relazione alle trasformazioni sociali e architettoniche di fine Quattrocento e ai primi piani urbanistici di una città che aveva da poco riconquistato una stabilità geografica e politica e che quindi poteva ora concentrarsi sulla sua immagine non solo attraverso la creazione di nuovi assi stradali e di moderne costruzioni, ma anche con il rifacimento di quelle vecchie, abolendo gli aggetti e curando le sue strade. Appare, infatti, molto stretta la relazione tra l'evoluzione della città di Roma e il fenomeno della *urbs picta*, un legame che porta a ridimensionare l'opinione diffusa che ritiene che le facciate dipinte fossero un apparato artistico minore a uso esclusivo di singoli committenti.

Una nuova concezione urbana viene introdotta proprio in questi anni modificando la fisionomia di Roma: una città non più rappresentata solamente attraverso le sue chiese e le sue meraviglie ma in cui si tendono ora a inserire anche gli aspetti più propriamente urbici, come le case di abitazione private che andranno ad acquisire una nuova centralità nella visione urbana tra XV e XVI secolo. Nella rappresentazione di Roma di Taddeo di Bartolo del primo Quattrocento, iniziano, infatti, a trovare posto – e si tratta di uno sviluppo dalle forti implicazioni – «alcuni edifici che in se stessi sono completamente privi di importanza. Sono semplicemente modesti aggregati dove vive il popolo» [Westfall 1984, 172-173].

Le tipiche casette romane, dal XV secolo, iniziarono a vestirsi di decorazioni a graffito di tipo geometrico in bianco e nero che riproducevano sull'intonaco i materiali da costruzione e di rivestimento come i mattoncini, i motivi a 'finti quadrelli di tufo', a scacchi, a 'quadrilobi inscritti

nel cerchio' e successivamente a bugne e punte di diamante, in una costante citazione delle tecniche costruttive degli antichi [Pagliara 1992, 44]. Nelle fasce longitudinali a divisione dei piani o poste a incorniciare porte e finestre, prendevano vita brani decorativi dal sapore ancora più classico: fregi ornamentali con girali, putti, grifoni, foglie d'acanto si alternavano ai graffiti geometrici e regolari conferendo movimento, varietà e ornamento ai tipici prospetti dell'edilizia quattrocentesca.

Si trattava solitamente di fabbriche di modeste dimensioni: erano sì casette di due piani ma «quanti e quali gioielli di arte non si concentravano in quel piccolo spazio!» [Clementi 1942, 48]. Se il legame tra gusto antiquario e facciate dipinte nella Roma del XVI è ormai assodato – un vero e proprio palinsesto cittadino che mostrava linee culturali e di gusto condivise attraverso un repertorio iconografico pagano esposto sulla città – la relazione del genere decorativo con le politiche urbanistiche quattrocentesche sembra invece non essere stata messa sufficientemente in luce dalla storia degli studi.

È solo analizzando la realtà capitolina a partire dalla seconda metà del XV secolo, che le facciate dipinte potranno essere viste anche come parte integrante dello sviluppo e della nuova concezione della città del Rinascimento. Si trattava, e si andrà a mostrare, di un fenomeno storico-artistico per sua natura urbano e sociale.

### 1. Rattoppi, 'reformazioni', allineamenti

L'immagine della città a inizio XV secolo era ancora legata al suo aspetto medioevale [Gualandri 2001, 125] e una delle priorità dei successori di papa Martino V, che ne aveva avviato il processo di ammodernamento, fu quello di trasformare Roma in una città moderna.

Se la stabilità riconquistata col ritorno dei papi da Avignone (1377) aveva favorito efficaci politiche in questa direzione, fu il trasferimento della sede pontificia dal Laterano al Vaticano – concluso solo successivamente con Nicolò V – ad avviare una vera politica di rinnovamento urbano favorendo lo sviluppo complessivo della città e una nuova attenzione all'edilizia privata e ai suoi prospetti.

Grazie al pontefice 'umanista' (1447-1455), Roma, il suo decoro, le sue bellezze antiche e moderne acquistano nuova importanza.

La *Renovatio urbis* [Pinelli 2020, 20] si era inizialmente manifestata nel programma volto alla monumentalizzazione nel confronto con il suo glorioso passato [Bruschi 2012, 8]: Nicolò V fu il primo a mettere in pratica «l'idea rinascimentale di rappresentare la potenza dello stato mediante la magnificenza degli edifici» [Simoncini 2004, 104] e, nel suo piano urbanistico, il primo di Roma moderna, pose le basi della futura città sistina mostrando un atteggiamento del tutto nuovo nei confronti dell'urbe, considerata qui – non certo eccezione nel panorama quattro-cinquecentesco, ma con forme affatto peculiari – sia come opera d'arte che come utopia.

Subito dopo il Giubileo del 1450 Nicolò V «*se deo allo edifitio et ad acconciare Roma*» [Infessura 1723, 49], con la prospettiva di rendere l'anticamera del Vaticano un luogo decoroso e accogliente e di collegarla al resto della città per favorire la circolazione di pellegrini e mercanti, oltre che degli stessi papi, soprattutto durante le processioni. Si può ipotizzare che proprio in questi anni e a Borgo, si registri la prima diffusione delle decorazioni esterne. Lo stesso palazzo vaticano di Nicolò sembra inaugurare la stagione quattrocentesca dell'intonaco graffito sui prospetti dell'Urbe. Il finto *opus quadratum* che rivestiva parte della facciata, datato da Enrico Stevenson al 1454 [Ehrle, Stevenson 1897, 31], doveva rispondere non solo a scelte di gusto ma anche al bisogno di nascondere la discontinuità strutturale dell'edificio [Portoghesi 1979, 15].



1: Il palazzo in via della Maschera d'Oro, Roma (Tommaso Cassinis).

2: Il palazzo in vicolo Cellini 31, Roma (Tommaso Cassinis).

Il motivo che spinse il pontefice, così come gli abitanti di quella Roma in trasformazione, a optare per simili soluzioni ornamentali fu quindi, in primo luogo, di tipo strategico.

Del resto, i piani urbanistici per la città prevedevano, insieme ai cantieri e alle nuove edificazioni, una porzione importante di 'rattoppi', restauri, sistemazioni, e accorgimenti [Frommel 2007, 7-37] che si uniscono a una rinnovata importanza data agli assi stradali e agli edifici che li formavano, provata dai registri e dalle ordinanze che riguardano i Maestri di Strada e che rivelano una nuova concezione di decoro pubblico. L'arte della decorazione poteva così apparire un metodo efficace per abbellire, modernizzare e collegare tra loro le case e i palazzi quattrocenteschi, oltre che per correggere le loro imperfezioni.

Nicolò V non fu il solo pontefice del Quattrocento a essere stato messo in relazione al genere decorativo; stessa sorte tocca infatti a Sisto IV: «al tempo di Sisto IV le case dei prelati, delle cortigiane, dei curiali si ornano di graffiti leggeri come trine» [Gnoli 1938, 8]. La trasformazione di Roma e del suo aspetto toccava, infatti, livelli ancora più alti con il piano urbanistico di papa della Rovere [Günther 1989, 384-387] che, per prima cosa, prevedeva la sistemazione e la pavimentazione dei preesistenti assi stradali e, laddove necessario, la costruzione di nuovi tracciati urbani.

Risistemando l'assetto viario, Sisto IV, di riflesso, incise anche sulla struttura delle case e dei palazzi che lo formavano: una «nascente attenzione alla funzione di quinta viaria del prospetto degli edifici che provoca sia numerose risistemazioni [...] sia la nascita di palazzi in cui la facciata ha un ruolo innovativo e qualificante» [Danesi Squarzina 1989, 31-32]. Si andava così

configurando una moderna concezione di edificio 'civile' pensato soprattutto come 'vetrina' di una crescita culturale e sociale che univa gli abitanti alla città e ai progetti papali di rinnovamento urbano. L'impegno alla nascita e alla diffusione del genere fu dunque duplice: da un lato, la volontà privata e, dall'altro, un'influenza di tipo pubblico.

Uno degli aspetti della progettualità urbanistica di Sisto IV, che effettivamente concorse a trasformare il volto medievale della città, si ritrova in due Bolle degli anni Ottanta del Quattrocento che si vogliono collegare direttamente all'uso dell'ornamentazione sui prospetti. Nel 1480 fu emanata la nota Bolla *Etsi in cunctarum* che regolava espropri, demolizioni edilizie e anche restauri di tutti quegli edifici che non rispondevano ai nuovi standard architettonici e di decoro. Appare rilevante il fatto che, tra tutti gli interventi previsti, venne favorito l'adeguamento degli edifici preesistenti ai nuovi spazi urbani «perché non è, ora, sufficiente rendere solida e abitabile la casa: bisogna curarne il prospetto sulle pubbliche vie» [Barbalarga, Cherubini, Curcio, Esposito, Modigliani, Procaccia 1986, 729]. Un uso esterno dell'edilizia privata che risponde a una nuova importanza data all'elemento architettonico della facciata: «la bellezza de' paesi è decisa dalle facciate» [Milizia 1972, 278], scriveva Milizia e non stupisce che proprio nel periodo che stiamo analizzando i prospetti conquistano una precisa definizione in ambito architettonico. Vitruvio, nel suo *De Architectura*, non si soffermava con particolare attenzione sui prospetti ma con Leon Battista Alberti – il cui ruolo nelle scelte urbanistiche di Nicolò V fu tutt'altro che marginale – si assiste a un cambiamento di rotta. La facciata viene ora valutata indipendentemente dalla fabbrica che veste e diventa un elemento fondamentale nella progettazione urbana, chiamata a caratterizzare l'immagine di una città e a presiedere al suo decoro. Nel *De re aedificatoria* l'architetto dedica un intero libro *agli ornamenti degli edifici privati*. Qui la facciata viene considerata l'oggetto dello sguardo collettivo, artefice dell'estetica cittadina e, insieme, suo specchio sociale: è un elemento architettonico pubblico dal forte potere comunicativo, uno dei 'responsabili' della reputazione e della bellezza di un centro urbano.

Oltre al già visto 'mascheramento' di aspetti architettonici 'medievali' o di difetti strutturali si assiste inoltre al superamento del concetto di singola unità abitativa. L'attività di 'reformazione' per l'unione o 'l'allineamento' delle case si presenta come un modo diffuso per intervenire sul preesistente trasformando la facciata e modificandone in modo marcato l'aspetto esterno.

Raddrizzare le facciate era l'intervento più adeguato per fondere tra loro diverse unità edilizie preesistenti ma, nel caso non fosse possibile, anche la pittura poteva dare un'impressione di continuità come mostrano le tre case [Tomei 1938, 83-92] in serie che occupavano parte del vicolo degli Amatriciani al civico 5; tre singole abitazioni che furono unite tra loro e successivamente uniformate al loro esterno attraverso i fregi a divisione dei piani e, nella superficie restante, con il motivo a graffito del finto bugnato a punta di diamante.

La pratica del 'rattoppo' suggeriva inoltre la lavorazione pittorica degli esterni come soluzione nel complesso economica e che ben rispondeva alle esigenze della moderna urbanizzazione. Si trattava dunque di 'simulazione mediante simulazione' che trasformava una casa con ambizioni moderne (che però non le appartenevano fino in fondo) con una veste ingannevole, con quei graffi sul muro posti a decorare la città che potevano anche amplificare illusoriamente e visivamente gli spazi angusti di parte del tessuto edilizio della Roma del Rinascimento. L'ornamento esterno stravolgeva la percezione ottica del palazzo e dell'intera via: il rapporto tra architettura, città e decorazione si faceva così sempre più stretto. «I valori pittorici, in un certo senso, si sovrapponevano alle strutture architettoniche» [Scolari 1985, 43] nel momento in cui si diffondevano forme nuove di dialogo tra l'edificio e il suo contesto.

Con le decorazioni su facciata, le tipiche strade strette si trasformavano andando a creare un effetto visivo che tendeva all'unificazione dei palazzi attraverso l'interazione dei temi o la continuazione su più prospetti dell'intervento pittorico.

Nella struttura urbana preesistente, le facciate dipinte dovevano dunque apparire come elementi di unificazione figurativa e, allo stesso tempo, mascherare una modestia strutturale suggerendo un'idea di magnificenza.

Tra le più note operazioni di Sisto IV, volte a liberare, pulire e rendere agibili gli assi stradali della vecchia Roma, vi è un'altra iniziativa che può essere annoverata tra le motivazioni che portarono i proprietari degli edifici di Roma a dare un diverso aspetto alle loro facciate: la soppressione obbligatoria dei moltissimi portici che invadevano i percorsi urbici e che nascondevano alla visione porzioni di fabbriche. L'eliminazione degli aggetti, spesso oggetto di analisi architettoniche, urbanistiche o sociali, in questa sede viene considerata solo come sollecitazione a intervenire con le decorazioni esterne: alle abitazioni in qualche modo spogliate si sovrappone un diverso apparato di rivestimento che sembra sposare anche una nuova concezione di 'continuità' viaria.

Non bisogna poi dimenticare che, oltre all'esigenza di unificazione e di decoro, vi fosse – nella città dei papi, a fortissimo impatto processionale – anche quella di 'mappare' alcuni percorsi obbligati. L'analisi della disposizione delle facciate dipinte sul territorio romano evidenzia, infatti, un uso cerimoniale dei prospetti dipinti spesso presenti in gran numero in percorsi obbligati o in luoghi nevralgici della città rinascimentale accompagnando pellegrini in visita, cittadini in festività e cerimonie e pontefici nelle processioni.

## Conclusioni

Ci troviamo quindi davanti a una fitta rete di relazioni e di elementi diversi tra loro che concorsero a creare e a diffondere il genere.

Come si è visto, in una città che lottava per abbandonare la sua veste medievale, le tipiche casette quattrocentesche, non in linea con gli ordini e la preziosità dei nuovi esempi rinascimentali, avevano bisogno di acquistare un aspetto moderno e piacevole, coerente con gli orientamenti del gusto. Anche a questo scopo si scelse di decorare la città e le sue vie. Una missione che sarà ancor più incisiva quando, superata la fase iniziale, sulle facciate comincia a comparire un repertorio iconografico profano. In quest'ottica, le decorazioni su facciata potevano apparire come mezzi per adornare la città ma anche come manifesti del passaggio a una nuova era e come veicoli di un'identità condivisa. I temi profani del resto dimostravano efficacemente il cambiamento dei tempi.

Politiche urbanistiche e culture dell'abitare cooperano così nella creazione del fenomeno romano con prospettive che si intersecano senza perdere la loro specificità e segnandone origine, evoluzione e diffusione. È all'ombra della volontà papale che si sviluppa e si motiva la committenza privata. Manifestando pubblicamente l'importanza della propria famiglia, seguendo una vocazione privata e auto rappresentativa, ma anche inserendosi a livello culturale e 'politico' nel progetto dei papi sulla 'nuova' Roma, molti proprietari di abitazioni riuscirono a incidere sul cambiamento dell'aspetto della città.

Se inizialmente, l'uso del graffito è da legare all'intervento e alle pratiche di cantiere e a una generica manovalanza che rispondeva alle misure pubbliche e insieme alla volontà dei proprietari, successivamente, dagli ultimi anni del XV secolo ma specialmente dal secondo decennio del XVI, la diffusione capillare, i grandi committenti, le linee di gusto della città sotto i pontefici medicei e i loro importanti artisti, diedero vita alla definitiva caratterizzazione romana del genere che, si vuole qui proporre, determinano una nuova e diversa pratica decorativa.



Si delineano così due fasi ben distinte del genere delle facciate dipinte di Roma: una quattrocentesca caratterizzata dall'uso del graffito per correggere e plasmare l'immagine della città, legata soprattutto ai disegni urbanistici papali, e una seconda fase, cinquecentesca, in cui si assiste a un'evoluzione di tecniche e di stili e a un'articolazione maggiore dei brani su facciata a opera dei più importanti artisti rinascimentali e dei loro committenti spesso giunti a Roma dal nord, che presero parte alla decorazione urbana e che se ne servirono per impreziosire la propria dimora, per rivaleggiare con i vicini e dunque per guadagnare prestigio e importanza sociale anche attraverso l'esposizione di quel repertorio archeologico tanto legato al gusto antiquario in voga nella città Rinascimentale.

La facciata dipinta diventa così fronte e manifesto, riflesso sulla e della città, sua raffigurazione ed estensione incarnando una costellazione di significati strettamente connessi al periodo socio-culturale: collegarsi a un'idea di città-museo e di città-utopia, alla concezione di abitazione che tendeva al sogno classico del palazzo degli antichi; legarsi al gusto e ai bisogni di autorappresentazione di una committenza diversa che guardava alla facciata come a una proiezione più o meno idealizzata di se stessi e del proprio prestigio sociale. Rappresenta inoltre una 'soglia' tra interno ed esterno, tra sfera privata e sfera pubblica. Attraverso la sua decorazione, la facciata si impone come medium, come apparato illusionistico, come parete parlante segnata dall'idea di 'eloquenza dell'architettura'.

### Bibliografia

- ALBERTI, L.B. (1485). *De re aedificatoria*. Milano, Il Polifilo.
- BRUSCHI, A. (2012). *L'immagine di Roma nell'architettura civile*, in *Roma. Le trasformazioni urbane nel Cinquecento*, vol. II, a cura di G. Simoncini, Firenze, Olschki, pp. 3-36.
- CLEMENTI, F. (1942). *I graffiti nella ornamentazione edilizia di Roma nel Rinascimento*, in «Capitolium», n. 2, pp. 47-53.
- DANESI SQUARZINA, S. (1989). *Roma nel Quattrocento: il brusio dell'architettura*, in *Maestri fiorentini nei cantieri romani del Quattrocento*, a cura di S. Borsi, F. Quinterio, C. Vasić Vatovec, Roma, Officina Edizioni.
- EHRLE, F., STEVENSON, E. (1897). *Gli affreschi di Pinturicchio nell'appartamento Borgia*, Roma, Danesi.
- FROMMEL, S. (2007). «Ristauramenti e restituzioni di case». *Le idee e i metodi di Sebastiano Serlio tra Italia e Francia*, in «Materiali e strutture. Problemi di conservazione», nn. 7-8, pp. 7-37.
- GNOLI, U. (1938). *Facciate graffite e dipinte in Roma*. Arezzo, Dalla casa Vasari.
- UALANDI, M.L. (2001). «Roma Resurgens». *Fervore edilizio, trasformazioni urbanistiche e realizzazioni monumentali da Martino V Colonna a Paolo V Borghese*, in *Roma del Rinascimento*, a cura di A. Pinelli, Bari, Laterza, pp. 123-160.
- GÜNTHER, H. (1989). *La nascita di Roma moderna. Urbanistica del Rinascimento a Roma*, in *D'une ville à l'autre. Structures matérielles et organisation de l'espace dans les villes européennes (XIIIe - XVIe siècle)*, a cura di J.C.M. Vigueur, Roma, École française de Rome, pp. 381-406.
- INFESSURA, S. (1723). *Diario della città di Roma*. Roma, Forzani E C. tipografi del Senato.
- MILIZIA, F. (1781). *Principj di architettura civile*. Milano, Gabriele Mazzotta editore.
- PAGLIARA, P. N. (1992). *Murature laterizie a Roma alla fine del Quattrocento*, in «Ricerche di Storia dell'arte», n. 48, pp. 43-54.
- PINELLI, A. (2002). *Roma Instaurata. Arte del Quattrocento alla corte dei papi e cardinali*, Pisa, Tipografia Editrice Pisana.
- PORTOGHESI, P. (1979). *Architettura del Rinascimento a Roma*, Milano, Electa.
- SIMONCINI, G. (2004). *Roma. Le trasformazioni urbane nel Quattrocento*. Firenze, Olschki.
- TOMEI, P. (1938). Le case in serie nell'edilizia romana dal 400 al '700, in «Palladio», n. 21, pp. 83-92.
- WESTFALL, C. W. (1974). *In the most perfect paradise: Alberti, Nicholas V, and the invention of conscious urban planning in Rome, 1147-1455*. (Trad. it., 1984. *L'invenzione della città, la strategia urbana di Nicolò V e Alberti nella Roma del '400*, Roma, Carocci).

## ***‘L’aristocrazia in facciata’: portali a Vicenza tra XV e XVI secolo***

*‘Aristocracy on façade’: Vicentine portals between the 15<sup>th</sup> and the 16<sup>th</sup> centuries*

**MICHELE GUIDA CONTE**

Università di Bergamo

### **Abstract**

*Il contributo offre una panoramica sulla decorazione dei portali dei palazzi appartenenti alle famiglie del ceto dirigente vicentino. Sebbene noti alla storiografia, si è cercato di darne un’inedita lettura stilistica nel contesto dei mutamenti architettonici che investirono Vicenza a partire dalla seconda metà del Quattrocento.*

*The purpose of this paper is to provide a critical overview on some portals which decorate the most important Vicentine palaces. Despite they are well known, this contribution aims to give a stylistic analysis within the wider architectural context of late 15<sup>th</sup> century Vicenza.*

### **Keywords**

Portale, Antico, Vicenza.

*Portal, Antique, Vicenza.*

### **Introduzione**

Nel giugno del 1428 il Comune di Vicenza deliberava affinché tutti i nuovi edifici venissero costruiti in «alio modo nisi de muro». Lo scopo di questa operazione era in primo luogo prevenire il pericolo d’incendio dovuto alla larga presenza di caseggiati in legno, ma soprattutto si desiderava conferire un nuovo aspetto alla *facies* urbana: infatti la decisione del Comune ambiva alla «pulchritudine et ornatone civitatis». Questa serie di interventi ad ampio raggio riguardava sia i nuclei residenziali e artigiani che si affacciavano sulla via principale, sia quelli decentrati o lungo le vie minori [Brunello 1979, 102].

I sintomi si erano già avvertiti nella seconda metà del Duecento, quando le autorità cittadine consegnando ai frati domenicani gli appezzamenti di terra ove innalzare la loro chiesa di Santa Corona, si mossero verso un generale riassetto edilizio del quartiere. I nuclei abitativi avrebbero dovuto formare un fronte uniforme sulla via, costituito da una facciata con relativo ingresso, relegando sul retro gli spazi adibiti a coltura [Lomastro 1981, 71].

Purtroppo di questa prima fase duecentesca non rimane praticamente nulla. L’obiettivo del presente intervento però è il secondo Quattrocento, quando il tessuto urbano fu investito da una vera e propria *renovatio Urbis*. La città si arricchì di nuovi palazzi, e grazie all’attività incessante delle botteghe di scalpellini e pittori venne a crearsi un linguaggio figurativo che ne impreziosì le facciate. Al giorno d’oggi queste testimonianze sono solo parzialmente visibili, soprattutto per quanto riguarda gli affreschi parietali. Nonostante le lacune diffuse, i prospetti dei Palazzi Squarzi e Garzadori restituiscono un’idea frammentaria del gusto decorativo dell’epoca: girali e racemi si coniugano armoniosamente con motivi geometrici, scandendo la superficie in modo ordinato, pervasivo ma non ridondante. Gli esempi più celebri furono il Palazzo della famiglia da Schio, noto come Ca’ d’Oro, e la Ca’ Impenta. Del primo si sono perse le tracce degli affreschi, mentre della seconda alcuni lacerti sono conservati alla Ca’ d’Oro di Venezia, e vantano un’attribuzione a Francesco Verla. Le sopravvivenze lapidee di

questo periodo sono molto più cospicue, e constano soprattutto di mostre di finestre, balconi decorati con sontuosi trafori, e infine eleganti portali. Sovente la critica ha accostato questo linguaggio espressivo a quello sviluppatosi a Venezia all'inizio del Quattrocento [Barbieri 1981, 75-157], ma recentemente Lionello Puppi ha ipotizzato che la matrice culturale fosse da ricercare anche nella cultura figurativa dei palazzi veronesi [Puppi 2018, 55]. Nonostante l'alterazione dei contesti originari, sono sopravvissute alcune testimonianze visive utili per restituire una raffigurazione parziale della situazione tardo-quattrocentesca. La veduta topografica nota come *Peronio di Vicenza* registra il cuore economico e giuridico della città nel 1481, ma riproduce solo sommariamente l'assetto urbano del quartiere sorto attorno alla Piazza delle Biade e al Palazzo della Ragione, caratterizzato da edifici dall'aspetto spoglio e semplice. Sullo scorcio del decennio, il maestro di prospettiva Pietro Antonio degli Abbati eseguì le tarsie lignee del nuovo coro di Santa Corona: vi raffigurò delle vedute cittadine che sono state definite 'metafisiche' in virtù del loro carattere atemporale. Gli edifici ritratti da Pietro Antonio evocano un lontano passato medievale, ove prevalgono palazzi merlati e turriti, privi di decorazioni ma scanditi soltanto da monofore e portici [Trevisan 2011, 91-99]. Al contrario, assai particolareggiata è la veduta offerta da Giovanni Bellini nello sfondo della *Pietà Donà delle Rose*: il pittore ritrae la città cinta di mura, evidenziandone con acribia i principali monumenti, quali la cattedrale e il Palazzo della Ragione.

### **1. Tre committenti, tre portali**

Un punto di partenza pressoché imprescindibile per un'analisi approfondita dei portali dei palazzi aristocratici è il biennio 1480-1481. Infatti nel maggio del 1480 il nobile Giacomo Valmarana si accordò con l'architetto Lorenzo da Bologna per il rinnovamento del proprio palazzo [Zorzi 1925, 86], mentre il 1481 è l'anno scolpito sulla facciata di altri due edifici nodali per la storia dell'architettura vicentina tardo-quattrocentesca: Palazzo Porto, e la Casa Pigafetta.

Vale la pena partire da quest'ultima. Il 26 marzo del 1472 il *doctor* Matteo Pigafetta, allora residente a Padova nella contrada del Duomo, sottoscrisse un contratto con il maestro Sebastiano, figlio del lapicida Antonio del lago di Lugano, per alcuni lavori da eseguire nel suo palazzo vicentino. Sebastiano si impegnava a consegnare alcune parti scolpite: colonne, pilastri, basi e capitelli. Ma soprattutto, il contratto stabiliva dei modelli a cui lo scalpello si sarebbe dovuto attenere, cioè gli archi della balconata del palazzo vescovile di Padova, e le colonne *'retorte'* che un certo maestro Pezin fece *'alla moderna'* [Sartori 1976, 448].

L'esito raggiunto dalla facciata di casa Pigafetta è uno dei più eccentrici in assoluto, tanto da essere elogiata da Marin Sanudo nel 1483. Accanto a dettagli legati ancora al retaggio del gotico fiorito, quali le finestre cuspidate o i capitelli, ve n'è uno che spicca per la lampante modernità. Si tratta della modanatura a doppio meandro che corre lungo i piedritti del portale, un lemma dalla derivazione archeologica precisa, desunto dal mondo antiquario. Come ha dimostrato Günther Schweikhart, i prototipi romani erano quelli del Sepolcro di Annia Regilla, poi Tempio del Dio Redicolo, e della *Domus Aurea* a Roma [Schweikhart 1995, 156]. Questo schema ornamentale fu poi riportato in auge da artisti del calibro di Francesco di Giorgio Martini, nella cornice per la pala di San Benedetto in Monteoliveto fuori Porta Tufi [Angelini 1993, 314-316]; da Andrea Mantegna, nella *camera picta* mantovana; da Ambrogio Barocci, nel palazzo ducale di Urbino [Ceriana 2004, 292], da Ghirlandaio nella sala dei Gigli a Firenze, e da Pinturicchio negli appartamenti Borgia in Vaticano. Infine ve n'era testimonianza nel Codice Barberiniano Vaticano Latino 4424 di Giuliano da Sangallo.



1: Piedritto del portale di Casa Pigafetta, 1481 (foto di Michele Guida Conte).

La comparsa del doppio meandro a Vicenza in tempi così precoci, e il suo impiego unicamente nella Casa Pigafetta, lascerebbero spazio all'ipotesi di un intervento decisionale del committente in persona, volto a caratterizzare il palazzo nel contesto urbano dell'epoca. D'altronde Matteo Pigafetta era un personaggio dall'alto profilo culturale, e il fatto che avesse una residenza a Padova induce a supporre che conoscesse quanto fatto da Donatello nell'altare per la Basilica del Santo, e da Mantegna negli affreschi della cappella Ovetari.

Volgendo lo sguardo al palazzo di Giacomo Valmarana, dirimpetto alla chiesa di Santa Corona, si coglie un indirizzo stilistico opposto rispetto alla casa Pigafetta. La facciata è sobria, scandita da due registri di trifore centinate e con le modanature lisce, l'imposta è decorata con una ghiera scanalata e una fascia baccellata. I piedritti del portale sono percorsi da quattro scanalature, e i capitelli sono decorati da due figure marine simmetriche, forse una declinazione in chiave locale del più celebre motivo dei delfini affrontati a un *kantharos* [Schofield 1999, 66].

L'archivolto è percorso da una ghiera baccellata, che pare una ripresa puntuale di quella dell'altare Pojana nella chiesa di San Lorenzo, come si vedrà, un elemento desunto dal mondo veronese. A questo punto bisogna sottolineare che Giacomo, dettando a Lorenzo da Bologna i lavori da svolgere, si premurò di specificare che tutte le cornici delle finestre dovessero essere fatte 'all'antica' [Zorzi 1925, 273]. Sinora, dunque, si è visto che sia Matteo Pigafetta che Giacomo Valmarana ebbero fin dal principio un ruolo decisionale evidente. Il portale di Palazzo Valmarana è anche il primo a Vicenza in cui si ricorse all'impiego dei piedritti scanalati con la rudentatura tagliata orizzontalmente, un dettaglio passato inosservato alla critica, ma che è di assoluta rilevanza poiché dimostrerebbe che l'architetto e il committente potevano conoscerne i precedenti illustri.

Una soluzione del genere fu infatti impiegata da Donatello nel recinto del Coro del Santo, e da Pietro Lombardo nel monumento per Antonio Roselli, entrambi nella Basilica di Sant'Antonio a Padova.

Tale sintagma godette di una discreta diffusione a Urbino sin dagli sessanta del Quattrocento, dove fu impiegato per le lesene della loggia superiore delle torri del Palazzo Ducale [Schofield 2013, 20]; compare anche nel portale del palazzo Prosperi Sacrati a Ferrara, così come in altri contesti veneziani [Schofield 2006, 15]. Naturalmente un altro esempio era la facciata della Basilica di Sant'Andrea a Mantova, di Leon Battista Alberti. Recentemente Howard Burns ha cautamente proposto che le finestre del palazzetto Valmarana si ispirassero a quelle della Porta Borsari a Verona [Burns 2013, 70], e l'intuizione acquisterebbe rilevanza se si osserva che le cornici che inquadrano le finestre del secondo ordine della Porta hanno i piedritti scanalati, instaurando quindi un ponte ideale con Vicenza.

A sua volta, la ghiera baccellata trova un significativo precedente nell'Arco dei Gavi, un altro monumento capitale delle antichità veronesi. Oggi la modanatura dell'archivolto è alquanto abrasa, ma la versione tramandata dalle *Antichità di Verona* di Giovanni Caroto ne restituisce l'originaria integrità [Caroto 1764, 20-23]. Poiché il palazzo Valmarana venne a inserirsi in

MICHELE GUIDA CONTE



2-3: *Piedritto e capitello del portale del Palazzo Valmarana (foto di Michele Guida Conte).*

«segmenti urbanistici medievali a fitto contesto edilizio» [Cevese 1964, 296], evidentemente il committente sentì la necessità di contraddistinguersi rispetto alle vestigia circostanti.

Il terzo esempio da esaminare è il portale di palazzo Porto-Breganze. Sebbene non siano emersi documenti dirimenti o diretti in merito alla sua erezione [Morresi 1990, 109-110], al contrario non vi è dubbio sul suo committente, quel Ludovico da Porto testimoniato dall'iscrizione in caratteri epigrafici all'antica collocata sull'estremità inferiore degli stipiti: «lanua clara patet cunctis. Alvisus auctor. Portorum preclarus eques iurisque peritus kl. Iunii 1481».

Come denuncia l'iscrizione, anche Ludovico, al pari dei sopra citati Matteo Pigafetta e Giacomo Valmarana, era dottore in legge.

La critica è ormai unanime nell'accettare l'attribuzione del progetto del portale a Lorenzo da Bologna, coadiuvato da un'équipe di lapicidi formatasi fuori dall'ambito vicentino. Come notato da Manuela Morresi, «le eleganti sfingi alate che fungono da capitelli, come pure il putto che decora la voluta della chiave d'arco» [Morresi 1990, 110], sono estranei alla coeva cultura ornamentale locale. L'archivolto e le facce dei piedritti sono percorsi da eleganti racemi che erompono da un cespo posto alla base del fusto, e i girali vegetali ne occupano la superficie in maniera calibrata e regolare. Il putto sulla chiave d'arco suona il cembalo, e rimanda all'illustre precedente donatelliano per l'altare del Santo. Parimenti interessanti sono le sfingi alate poste sugli spigoli dei capitelli; questo era un motivo inedito a Vicenza, e di conseguenza porta a interrogarsi sulla possibile fonte alla quale attinsero gli scalpellini. Richard Schofield ha dimostrato come le antichità romane offrissero un ampio ventaglio di esemplari a cui poter attingere, e le tipologie più facilmente accessibili erano gli altari romani, le are cilindriche e altri manufatti di formato medio-piccolo. Giovanni Antonio Amadeo usufruì di questo repertorio ornamentale nella Cappella Colleoni a Bergamo, dove compaiono pure le sfingi [Schofield - Burnett 1999, 63-64]. Queste figure mitologiche furono ritratte dall'anonimo compilatore del Codice Destailleur OZ 111, conosciuto come 'Codice del Mantegna' [Leoncini 1993, 121-122], ma un prototipo illustre può essere stato il bracciolo a forma di sfiga dipinto da Andrea Mantegna nella Cappella Ovetari a Padova. Anche nel





4: Portale di Palazzo Porto, 1481 (foto di Michele Guida Conte).

compendio ornamentale di Santa Maria presso San Satiro, precisamente nel capitello del secondo pilastro a sinistra dell'ingresso, è compresa la coppia di sfingi [Lanzarini 2016, 44-45]. Invece, volgendo l'attenzione alla vicina Verona, si riscontra una coppia di capitelli con sfingi provenienti da un monumento romano dismesso [Von Mercklin 1962, 258].

Se, come ipotizzato dalla Morresi, il palazzo Porto era già edificato verso il 1441 [Morresi 1990, 111], allora il portale fu un'aggiunta posteriore mirata a rinnovare un palinsesto più antico, dichiarando al contempo la cultura antiquaria del committente.

Un confronto tra i tre portali permette quindi di stabilire che sebbene fossero pressoché coevi, la loro decorazione seguì indirizzi culturali divergenti ma riconducibili alla conoscenza puntuale di alcuni lemmi desunti dall'antichità romana. Ci sono, quindi, nella volontà della classe dirigente, i sintomi di un cambiamento radicale della *facies* urbana: non più uno stile che si allineasse a quello della Dominante, ma che invece attingesse altrove, e che fosse capace di plasmare l'identità di un'aristocrazia ormai affermata.

## 2. Verso (e oltre?) il Cinquecento

Dopo aver analizzato i tre portali che di fatto hanno introdotto nel tessuto locale, lemmi provenienti dai centri artistici più all'avanguardia dell'epoca, si possono prendere in considerazione altri due esempi, rispettivamente i portali del palazzo Thiene, e di quello Caldogno-Da Schio (Ca' d'Oro). La critica ne ha ormai sancito la paternità alla prolifica bottega di lapicidi facente capo a Bernardino e Tommaso da Milano; in questa sede non si vuole entrare nel merito del dibattito attributivo, quanto piuttosto capire in che modo le opere in questione si legarono al contesto urbano circostante. A differenza dei portali citati in precedenza, questi due non sono datati; adottano, però, un vocabolario decorativo assai ricco e variegato. In particolare, nei piedritti del portale Caldogno fanno la loro comparsa i putti, panoplie d'armi e i girali d'acanto abitati da protomi animali. La chiave d'arco, invece, riprende il cartiglio con putto che suona uno strumento, che come si è avuto modo di spiegare, era un motivo già noto. Gli studi hanno dimostrato che il portale fu pensato allo scopo di rinnovare il preesistente corpo di fabbrica gotico [Cevese 1990, 87]. Il palazzo si affaccia su una delle principali arterie cittadine, ed era quindi facilmente visibile.

Adesso si può prestare attenzione al Palazzo Thiene. Un documento del 1489 vi attesta la presenza congiunta di Lorenzo da Bologna e Tommaso da Milano, ma le dinamiche sottese non sono chiare, tantomeno il ruolo avuto dai due artisti nel cantiere. È acclarato però che l'edificio venne investito da una serie di interventi volti ad aggiornarne l'aspetto. Ne danno



5: Medaglione con effigie imperiale, portale di Palazzo Thiene (foto di Michele Guida Conte).

una ornamentazione che comprende satiri danzanti, putti, e soprattutto medaglioni con effigi imperiali. Questi sono stati interpretati come segno di devozione della famiglia Thiene verso l'imperatore Federico III [Barbieri 1987, 42-43].

Sebbene Ludovico Thiene godesse del cavalierato concessogli proprio da Federico III, l'utilizzo dei tondi può essere letto anche in rapporto a quella temperie culturale lombarda propagatasi dalla Certosa di Pavia o dalla Cappella Colleoni. In entrambi i monumenti Giovanni Antonio Amadeo e la sua equipe di lapicidi dispiegarono un copioso numero di medaglioni imperiali, non sempre però desunti correttamente da prototipi antichi. Dato l'alto numero di maestranze lombarde insediatisi a Vicenza, non è da escludere che magari qualcuno abbia transitato per il cantiere della Certosa. È altresì legittimo supporre che gli stessi Thiene possedessero una raccolta di monete antiche; in questo senso è significativo ricordare che Pietro Bembo, nel 1506, richiese più volte a Gian Giorgio Trissino, su intercessione di Antonio Nicolò Loschi, una medaglia per la propria collezione [Bembo 1987, 213], indice che forse tra l'aristocrazia locale tali oggetti circolassero, magari assieme a placchette e monete.

Altrettanto degni di interesse sono i capitelli, la cui voluta si conclude con protomi umane rese con notevole perizia tecnica, il cui *kalathos* è decorato da un pendaglio in foggia di armatura, motivo riscontrabile in antichi capitelli con trofei [Von Mercklin 1962, 260-267], come pure nel Codice Zichy.

## Conclusioni

L'ultimo ventennio del Quattrocento segnò un punto di svolta decisivo nell'architettura vicentina. Grazie all'intraprendenza dell'aristocrazia locale, venne gradualmente abbandonato il retaggio gotico per accogliere istanze innovatrici. Sebbene non si raggiunse un'uniformità collettiva, si può al contrario ipotizzare che ciascuna famiglia si interessò a qualificare la parte della propria residenza più adatta a un compito di rappresentanza: il portale. I linguaggi divergenti convivsero per un certo periodo, almeno fin quando il letterato Giambattista Dragonzino, visitando Vicenza nel 1521, rimase ammirato 'dalle punte adamantine'

testimonianza le specchiature dei pilastri angolari, decorate con il bugnato a punte di diamante, ispirato dal palazzo di Sigismondo d'Este a Ferrara [Ghisetti Giavarina 2018, 61-74]. Vale la pena notare che i contatti con Ferrara erano tutt'altro che labili: Ludovico Thiene, proprietario del palazzo, era sposato con la ferrarese Adriana Costabili [Zaupa 1998, 42]. Inoltre, da un documento inedito sappiamo che i Sesso, una famiglia aristocratica vicentina residente in prossimità dei Thiene, nel 1494 effettuò la divisione dei propri beni a Ferrara, in presenza, tra gli altri, di Sigismondo d'Este<sup>1</sup>.

In linea con queste intenzioni, il nuovo ingresso fu aperto in asse con l'antistante Contra' Riale, permettendo così la completa visibilità del portale [Cevese 1990, 89]. L'opera si arricchisce

<sup>1</sup> Vicenza, Biblioteca Bertoliana, Archivio Sesso-Ferramosca, busta 2, perg. 73.

fiammeggianti d'oro che ne ornavano i palazzi [Dragonzino 1981, 24-25]. Un primo approdo al classicismo dell'antichità romana avvenne nel 1531, quando Francesco Godi commissionò ai *Maestri di Pedemuro* il portale della chiesa dei Servi [Zorzi 1966, 10-12]. Come ha notato Lionello Puppi, la situazione era destinata nuovamente a cambiare: la nobiltà vicentina, particolarmente incline all'architettura, elesse Palladio quale artista più idoneo a rappresentarla, attraverso una serie di rinnovamenti edilizi volti a magnificarne l'immagine su scala urbana [Puppi 2018, 12]. Questo processo verrà magistralmente colto da Giovanni Battista Pittoni nella *Pianta di Vicenza*, disegnata nel 1580 e oggi conservata presso la Biblioteca Angelica di Roma.

### Bibliografia

- ANGELINI, A. (1993). *Francesco di Giorgio pittore e i suoi collaboratori*, in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, catalogo della mostra a cura di L. Bellosi, Milano, Electa, pp. 314-316.
- BARBIERI, F. (1981). *Vicenza gotica: dal testo all'immagine*, in Dragonzino da Fano G. (1981). *Nobiltà di Vicenza*, facs. Ed. orig. del 1525, a cura di F. Barbieri e F. Fiorese, Vicenza, Neri Pozza, pp. 75-157.
- BARBIERI, F. (1987). *Vicenza città di palazzi*. Milano, Silvana Editoriale.
- BEMBO, P. (1987). *Lettere, I. 1492-1507*, a cura di E. Travi, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua.
- BRUNELLO, F. (1979). *Fraglie e società artigiane a Vicenza dal XIII al XVIII secolo*, in *Vicenza Illustrata*, a cura di N. Pozza, Vicenza, Neri Pozza, p. 102.
- BURNS, H. (2013). *Architecture and the communication of identity in Italy, 1000-1650: signs, contexts, mentalities*, in *Architettura e identità locali*, II, a cura di H. Burns e M. Mussolin, Firenze, Olschki, pp. 3-79.
- CAROTO, G. (1764). *Antichità di Verona disegnate da Giovanni Caroto pittore veronese*. Verona, Stamperia fratelli Merlo.
- CERIANA, M. (2004). *Ambrogio Barocci e la decorazione del Palazzo Ducale di Urbino*, in *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro*, atti del convegno a cura di F.P. Fiore, Firenze, Olschki, pp. 269-304.
- CEVESE, R. (1964). *Considerazioni sulle asimmetrie nella architettura vicentina del primo Rinascimento*, in «Bollettino CISA», 6, II, pp. 294-299.
- CEVESE, R. (1990). *Dal gotico al primo Rinascimento in palazzi di Padova e di Vicenza*, in «Annali di Architettura», 2, pp. 83-96.
- GHISETTI GIAVARINA, A. (2018). *Biagio Rossetti e il bugnato a punte di diamante prima e dopo il palazzo di Ferrara*, in *Biagio Rossetti e il suo tempo*, a cura di A. Ippoliti, Roma, GBE, pp. 61-74.
- LANZARINI, O. (2016). *Le vie dell'antico sono infinite? Appunti sulle fonti archeologiche negli elementi decorativi di Santa Maria presso San Satiro a Milano*, in «Arte Lombarda», N.S., 176/177, pp. 43-49.
- LEONCINI, L. (1993). *Il Codice detto del Mantegna. Codice Destailleur OZ 111 della Kunstbibliothek di Berlino*, Roma, L'Erma di Bretschneider.
- LOMASTRO, F. (1981). *Spazio urbano e potere politico a Vicenza nel XIII secolo: dal Regestum possessionum Comunis del 1262*, Vicenza, Accademia Olimpica.
- MORRESI, M. (1990). *Contra' Porti a Vicenza: una famiglia, un sistema urbano e un palazzo di Lorenzo da Bologna*, in «Annali di architettura», 2, pp. 97-120.
- PUPPI, L. (2018). *Con Palladio*. Venezia, Engramma.
- SARTORI, A. (1976). *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, a cura di C. Fillarini, Vicenza, Neri Pozza.
- SCHOFIELD, R. (1992). *Avoiding Rome: an introduction to Lombard sculptors and the antique*, in «Arte Lombarda», N.S., 100, 1, pp. 29-44.
- Schofield, R., Burnett A. (1999). *The decoration of the Colleoni Chapel*, in «Arte Lombarda», N.S., 126, 2, pp. 61-89.
- SCHOFIELD, R. (2006). *Architettura e scultura veneziana nel secondo Quattrocento: due problemi aperti e un fantasma*, in *I Lombardo. Architettura e scultura a Venezia tra '400 e '500*, a cura di A. Guerra, M. Morresi e R. Schofield, 2006, pp. 3-33.
- SCHOFIELD, R. (2013). *Bramante dopo Malaguzzi Valeri*, in «Arte Lombarda», N.S., 167, 1, pp. 5-51.
- SCHWEIKHART, G. (1995). *Sanmicheli e l'antichità classica*, in *Michele Sanmicheli. Architettura, linguaggio e cultura artistica nel Cinquecento*, a cura di H. Burns, C.L. Frommel, L. Puppi, Milano, Electa; Vicenza, C.I.S.A. Andrea Palladio, pp. 154-159.

MICHELE GUIDA CONTE

- TREVISAN, L. (2011). *L'incanto della città nelle "metafisiche" invenzioni prospettiche di Pier Antonio degli Abati a Vicenza*, in *Tarsie lignee del Rinascimento in Italia*, a cura di L. Trevisan, Schio, Sassi, pp. 81-102.
- VON MERCKLIN, E. (1962). *Antike Figuralkapitelle*. Berlin, Walter de Gruyter.
- ZAUPA, G. (1998). *Architettura del primo Rinascimento a Vicenza nel "laboratorio" veneto*. Vicenza, Serenissima.
- ZORZI, G. (1925). *Contributo alla storia dell'arte vicentina. Parte seconda. Architetti, ingegneri, muratori, scultori, tagliapietre*. Venezia, Deputazione di storia patria per le Venezie.
- ZORZI, G. (1966). *Le chiese e i ponti di Andrea Palladio*. Vicenza, Neri Pozza.

**Fonti archivistiche**

Vicenza, Biblioteca Bertoliana, Archivio Sesso-Ferramosca, b. 2, perg. 73.

## ***Il Palazzo Loredan in Campo Santo Stefano a Venezia: proposte di lettura per la facciata dipinta da Giuseppe Porta Salviati***

### ***The Loredan Palace in Campo Santo Stefano in Venice: New Interpretations of the Painted Façade by Giuseppe Porta Salviati***

**FLAVIA BARBARINI**

Temple University

#### **Abstract**

*Le storie antiche dipinte sulla facciata di Palazzo Loredan da Giuseppe Porta Salviati, documentabili attraverso le fonti letterarie e i disegni, esaltavano i moderni valori repubblicani della Serenissima e la mitogenesi della famiglia, impreziosendo la spoglia architettura, frutto dell'accorpamento di più case su progetto di Scarpagnino. La policromia della facciata si innesta nella tradizione veneziana della *Urbs picta*, rinnovata da elementi decorativi tipici dello stile centroitaliano.*

*The ancient stories painted by Giuseppe Porta Salviati on the façade of the Loredan Palace, which can be reconstructed thanks to primary sources and drawings, exalted the modern republican values of the Serenissima and the mitogenesis of the Loredan family, embellishing the building realized by the architect Scarpagnino through the incorporation of preexisting houses. Porta enriched the Venetian tradition of polychromous frescoes, relating to *Urbs Picta*, with Central Italian decorative elements.*

#### **Keywords**

Affreschi, disegni preparatori, policromia.

*Frescoes, preparatory drawings, polychrome.*

#### **Introduzione**

L'arrivo a Venezia del toscano Giuseppe Porta Salviati (1520-1575) nel 1539 insieme al maestro Francesco Salviati (1510-1563) coincide con il periodo di massimo fervore del genere della facciata dipinta nella città lagunare. Diversi sestieri, campi e affacci sui canali si stavano progressivamente ornando di facciate policrome con soggetti mitologici e di storia antica, come dimostra l'esempio della celebre facciata di Palazzo Talenti d'Anna realizzata da Giovanni Antonio Pordenone entro il 1538. Artista trasferito da Roma a Venezia, Giuseppe Porta inizialmente continua a lavorare secondo la tradizione romana della facciata monocroma sulla scorta dei modelli di Polidoro da Caravaggio e Maturino. Giorgio Vasari in un breve passo dedicato all'artista all'interno della vita di Francesco Salviati ricorda diverse facciate eseguite con questa tecnica da Porta [Vasari 1568, V, 535], attività confermata dalla testimonianza di Pietro Aretino che in una lettera datata maggio 1548 elogia una facciata sul Canal Grande dipinta dal pittore «di chiaro e di scuro a l'usanza di Roma» [Aretino 1999-2002, IV, 359-360]. L'operato di Porta Salviati si innesta in un tessuto urbano che stava mutando con la costruzione di fronti più semplici e l'abbandono di rivestimenti marmorei, a favore di architetture compatte e solide, atte a ospitare decorazioni dipinte. La fortuna del genere della facciata dipinta con apparati figurativi si lega al contesto della *renovatio urbis* avviata dal doge Andrea Gritti (1523-1538) e alla progressiva apertura verso Roma, con l'introduzione a Venezia di un gusto



architettonico più austero di importazione centroitaliana. Diverse casate patrizie iniziarono, a partire dagli anni Trenta, ad adottare un'architettura più semplice ornata da affreschi esterni per esprimere il tradizionale valore repubblicano di *mediocritas*, un ideale politico di uguaglianza che spesso veniva enfatizzato dai soggetti dipinti tratti dalla storia romana antica [Tafari 1985, 170-171]. Gli affreschi esterni rispetto le preziose facciate marmoree di tradizione veneziana erano meno costosi e pertanto non ostentavano la ricchezza della casata. La facciata dipinta diveniva per la famiglia un manifesto per sottolineare i propri valori e le proprie origini, alterando e modificando l'aspetto estetico dei sestieri, rendendoli «luochi della Luna» [Lomazzo 1584, 350] attraverso un ricco immaginario con storie e sfondati illusionistici. Il presente contributo intende analizzare in questa prospettiva gli affreschi perduti realizzati in policromia, secondo la tradizione veneziana, da Giuseppe Porta Salviati sulla facciata di Palazzo Loredan, rivolta verso Campo Santo Stefano. Lo studio delle fonti, della committenza e l'analisi dei disegni autografi, preparatori agli affreschi, consentono di proporre una lettura più complessa della facciata e di comprenderne l'impatto visivo nel contesto del campo.

### **1. Il Palazzo: le vicende costruttive**

L'assetto cinquecentesco di Palazzo Loredan in Campo Santo Stefano, attuale sede dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, è frutto dell'accorpamento di case di proprietà della famiglia Mocenigo, acquistate nel 1536 da Leonardo di Girolamo Loredan (1501-1545), discendente del doge Leonardo Loredan (1501-1521) [Merkel 1985, 57].<sup>1</sup> I lavori di ristrutturazione furono affidati all'architetto Antonio Abbondi, detto lo Scarpagnino (†1549), che si occupò di un primo accorpamento del palazzo, successivamente ampliato alla fine del Cinquecento quando il 16 settembre 1589 Francesco Loredan acquistò una porzione di case che era rimasta di proprietà dei Mocenigo [Merkel 1985, 59].<sup>2</sup> Il prospetto laterale nord venne poi rivestito in pietra d'Istria con un partito scamozziano a due ordini sovrapposti, eseguito da Giovanni Girolamo Grapiglia (documentato 1572-1621) e completato nel 1608, conformandosi ai nuovi gusti architettonici e differenziandosi dall'apparente semplicità dell'affaccio su Campo Santo Stefano. Le vicende costruttive si intrecciano con le campagne decorative esterne del palazzo che mutano l'assetto e la percezione del sestiere. Il fronte rivolto a nord diviene l'ingresso principale del palazzo a partire dall'inizio del Seicento e pertanto nobilitato con l'inserimento di ordini architettonici in pietra; mentre il fronte su Campo Santo Stefano ospitava i dipinti di Giuseppe Porta Salviati, realizzati, come propongo, entro il 1545, già parzialmente deteriorati nel Seicento. Le differenti decorazioni delle varie epoche sono da ritenersi funzionali all'arricchimento del palazzo e alla sua percezione nel contesto urbano. L'inserimento seicentesco della pietra d'Istria concentrava l'attenzione sulla nuova entrata principale, mentre gli affreschi cinquecenteschi uniformavano le disomogeneità del palazzo, risultato dell'unione di case preesistenti, abbellendo al contempo il sestiere.

La facciata dipinta da Porta si estendeva su un fronte più corto di circa quindici metri verso il lato nord, ornato solo dalla polifora che era centrata (fig. 1). La predominanza di una compatta superficie muraria presuppone che già nel progetto potevano essere contemplati gli affreschi esterni che in tempi piuttosto rapidi rispetto i rivestimenti marmorei, tipici del tardo Quattrocento e dei primi decenni del Cinquecento, potevano fornire una decorazione dagli alti contenuti idealistici e propagandistici, aggiornata sui gusti che, come vedremo, univano la tradizione decorativa veneziana del genere con uno stile e un linguaggio spiccatamente centroitaliano.

---

<sup>1</sup> Venezia, Archivio di Stato, *Procuratori de Supra, Commissarie*, B. 89, fasc. C, c. 4.

<sup>2</sup> Venezia, Archivio di Stato, *Procuratori de Supra, Commissarie*, B. 89, fasc. C, c. 24v.



1: Palazzo Loredan, Venezia, Campo Santo Stefano.

## 2. Le fonti e l'iconografia della facciata dipinta

Le fonti cinquecentesche e seicentesche sono concordi nell'esprimere giudizi positivi sugli affreschi realizzati da Giuseppe Porta sulla facciata di Palazzo Loredan. Giorgio Vasari ricorda il palazzo ornato con «storie colorite a fresco molto vagamente» [Vasari 1568, V, 535], seguito da Francesco Sansovino che nel 1581 in *Venezia città nobilissima e singolare* menziona il palazzo «fabricato con architettura moderna» con la facciata «dipinta da Gioseppe Salviati» [Sansovino 1581, 386]. Le fonti seicentesche di Carlo Ridolfi e Marco Boschini offrono invece una descrizione più puntuale, soffermandosi sui colori impiegati da Porta che si dimostra ricettivo verso la tradizione norditaliana della facciata policroma. Ridolfi ne *Le Maraviglie dell'Arte* (1648) ricorda i «belli e vivaci colori», resi con grande maestria «come se fossero ad oglio» [Ridolfi 1648, I, 241]. La puntualizzazione tecnica sulle cromie degli affreschi ne *Le ricche minere della pittura* (1674) di Boschini offre una prima attestazione dello stile distintivo di Porta Salviati. I «Colori non ordinarij» composti da «rossi così vaghi», «verdi che fecero scorno al Verde Rame» e «gialli che ammazzano gli Orpimenti» [Boschini 1674, 736] sottolineano non solo le evidenti capacità tecniche di frescante di Porta, ma anche l'uso di colori decisi e di una notevole variazione cromatica. È probabile che accanto alla scelta di cromie vivaci il pittore avesse adottato combinazioni di tonalità acide e accostamenti di colori contrastati, inusuali in laguna, ma tipici della tradizione toscano-romana, ancora di retaggio del suo alunnato con Francesco Salviati. Gli unici lacerti di affreschi conservati a Venezia di Giuseppe Porta, in Santa Maria dei Frari a cornice della pala Valier (fig. 2) e nella cappella Dandolo in San Francesco della Vigna, confermano la vivacità cromatica, l'accostamento di tonalità calde e acide e l'adozione di un brillante cangiantismo ad affresco.

Ai colori sgargianti delle scene narrative si accostavano «numerosi ornamenti di cartelle, grottesche e festoni misti di varii frutti ed erbaggi, così belli e naturali» [Ridolfi 1648, I, 241] realizzati in collaborazione con Giallo Fiorentino, pittore soprattutto specializzato in decorazioni a grottesche. L'impiego di grottesche, *cartouche* e motivi decorativi a festoni costituivano un

FLAVIA BARBARINI



2: Giuseppe Porta Salviati, *Profeta Malachia*, Venezia, Altare Valier, Santa Maria dei Frari.

altro elemento distintivo della facciata che deliberatamente si dimostrava dal punto di vista stilistico come una fusione della tradizione veneziana policroma con novità centroitaliane. L'attenzione delle fonti per le peculiarità cromatiche e stilistiche della facciata lascia supporre che gli affreschi dovevano particolarmente risaltare e distinguersi nel contesto urbano di Campo Santo Stefano dove si trovavano diverse facciate dipinte, tra cui quelle realizzate da Giorgione, Tintoretto, Sante Zago e Antonio Aliense [Boschini 1664, 111-112].

Se dunque stilisticamente la facciata del palazzo si presentava come ricca di novità, i soggetti si rivelano piuttosto convenzionali, trattando principalmente di storia antica. Ridolfi ricorda una «Lucrezia in esercizio con le serve sopravvenuta dal marito e da Tarquinio; Clelia con le sue compagne quando passa il Tevere a vista delle sentinelle del re Porsenna; Muzio Scevola che si abbrucia la destra dinanzi al medesimo Re». La facciata doveva includere «altre storie guaste dal tempo» e «sei ovati» con «le Virtù cardinali e due fiumi in terretta gialla» [Ridolfi 1648, I, 241].

Nonostante i soggetti rientrano nel repertorio delle facciate dipinte che proprio alla metà del Cinquecento si stavano volgendo verso il

figurato di grande stile con soggetti di storia antica ed episodi mitologici, l'iconografia scelta assume un significato particolare in relazione alla committenza. Il riquadro con Muzio Scevola si lega alla mitogenesi della famiglia che si considerava diretta discendente dall'eroe romano, il quale, per i numerosi trionfi ricevuti, cambiò il proprio nome in Laureati e Lauretani fino a giungere alla versione cinquecentesca del patronimico dei Loredan [Tassini 1872, 387]. Oltre ad elogiare la nobile e antica discendenza della famiglia, le storie romane si presentavano come *exempla virtutis*, in particolare delle virtù muliebri di castità e onestà, come le storie di Clelia e Lucrezia alludono. Tuttavia, più in generale, il ricorso al repertorio tratto dalle *Historiae* di Tito Livio rappresentava un simbolo di adesione da parte della famiglia alla morale di onore e sacrificio, e un'esaltazione in chiave antica dei moderni valori repubblicani della Serenissima.

### 3. Disegni di Giuseppe Porta Salviati per la facciata Loredan: possibili ipotesi ricostruttive

La critica in precedenza ha connesso alla commissione alcuni disegni del corpus dell'artista [McTavish 1981, 339-341; McTavish 2004, 343; Craievich 2009, 39-40], in particolare il foglio di *Muzio Scevola* conservato a Weimar (fig. 3), le due versioni di *Clelia che fugge dall'accampamento del re Porsenna*, una conservata a Edimburgo (fig. 4) e l'altra dispersa, la *Lucrezia con le ancelle* dell'Ashmolean Museum di Oxford e l'*Allegoria della Temperanza* del





3: Giuseppe Porta Salviati, Muzio Scevola si brucia la mano destra di fronte il re Porsenna, Weimar, Klassik Stiftung Weimar, Bestand Museen, KK 8825.

4: Giuseppe Porta Salviati, Clelia in fuga dall'accampamento del re etrusco Porsenna, Edimburgo, National Gallery of Scotland, inv. D 3139.

FLAVIA BARBARINI



5: Giuseppe Porta Salviati, *Allegoria della Temperanza*, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 10753.bis. © RMN, Musée du Louvre.

Louvre (fig. 5). Come Louvre (fig. 5). Come dimostreremo si propone, per quanto riguarda le scene narrative, di ricondurre al progetto solo il foglio di Weimar e la versione di Clelia oggi dispersa, nota attraverso una fotografia pubblicata da David McTavish nella monografia dedicata a Giuseppe Porta [McTavish 1981, fig. 200]. Il disegno quadrettato di Weimar e le due versioni di Clelia sono indubbiamente da considerarsi coevi per la marcata dipendenza verso i moduli salviateschi, nella spiccata eleganza dei panneggi svolazzanti e nella sintassi corsiva della composizione. Tuttavia, considerando la provenienza della luce, è assai probabile che la composizione con Muzio Scevola si accompagnasse alla versione perduta di Clelia e non al disegno di Edimburgo. La Clelia di Edimburgo (fig. 4) riceve infatti la luce da una direzione differente rispetto il foglio di Weimar (fig. 3), il quale condivide con il disegno disperso la provenienza della fonte luminosa dall'angolo superiore sinistro. In questo modo la luce uniformerebbe coerentemente i riquadri in facciata, creando l'effetto di un continuum narrativo. I due fogli condividono, inoltre, l'impaginato compositivo, caratterizzato da

una quinta teatrale che si apre a partire da sinistra, in un piano sequenziale arioso, favorendo l'effetto illusionistico dello sfondamento della parete muraria, tipico delle facciate policrome del nord Italia.

È assai probabile che le storie si dispiegassero tra le finestre del pianterreno, diversamente da quanto sostenuto da Alberto Craievich che ipotizzava la loro collocazione sotto la polifora [Craievich 2009, 40], in prossimità della quale, invece, è più probabile che si trovassero degli elementi decorativi. Anton Maria Zanetti nella *Descrizione di tutte le pubbliche pitture di Venezia* (1733) ricorda che degli affreschi si conservavano appunto solo «alcuni vestigi sopra la porta di cartelle, e festoni» [Zanetti 1733, 172], sottostanti la polifora. Gli affreschi narrativi di Giuseppe Porta arricchivano dunque lo spoglio fronte, movimentandolo con finte aperture spaziali scandite probabilmente ad intervalli regolari tra le finestre, mentre al piano nobile dovevano collocarsi le quattro Virtù Cardinali e i due fiumi. Sebbene non si possa associare con certezza il disegno del Louvre rappresentante la *Temperanza* (fig. 5) è comunque da ritenersi un prototipo simile, se non il diretto modello, per le allegorie contenute in *cartouche*. La figura presenta una visione dal basso verso l'alto atta ad essere inserita sul fronte di una facciata dipinta, mentre lo scorcio più marcato rispetto le altre storie suggerirebbe una collocazione a un livello superiore rispetto le scene narrative. Inoltre, secondo un principio gerarchico-spaziale era più comune collocare le Virtù o le divinità all'altezza del piano nobile. Da questo gruppo coerente per cronologia e impostazione compositiva propongo di espungere il ben noto foglio di Oxford, nonostante l'iconografia di Lucrezia con le ancelle corrisponda alla



descrizione di Ridolfi. La composizione oltre a dispiegarsi maggiormente in verticale, è priva dello scorcio e della profondità spaziale che connota il Muzio Scevola e il foglio con Clelia. Le figure si trovano infatti raggruppate in primo piano, causando la perdita dell'effetto di quinta scenica che caratterizza le altre due composizioni. Dal punto di vista stilistico, inoltre, il disegno dimostra una maggiore maturità nella resa delle figure più monumentali e scultoree. A supportare una datazione prossima al sesto decennio è anche un'incisione, derivata dal disegno con poche varianti, datata 1557.

#### 4. Nuova proposta di datazione degli affreschi, la committenza e il linguaggio toscano-romano

Mancano documenti certi che possano collocare cronologicamente l'esecuzione degli affreschi. McTavish ipotizzava la seconda metà del sesto decennio [McTavish 2004, 343], mentre Craievich proponeva una datazione prossima al 1553, anno in cui in un documento del Sant'Uffizio si registrava presso il palazzo, come testimone, il pittore Giallo Fiorentino che collaborò con Porta negli affreschi di facciata [Craievich 2009, 41].<sup>3</sup> Sebbene il documento ricordi la presenza del pittore presso la casa dei Loredan, nel frattempo passata a Francesco, abate dell'abbazia della Vangadizza nel Polesine, non si fa alcuna menzione degli affreschi e, pertanto, risulta difficile poterlo utilizzare per la datazione delle decorazioni esterne. I passaggi di proprietà e la morte nel 1545 di Leonardo di Girolamo, a cui si deve l'edificazione del palazzo, possono invece costituire un termine *ante quem* o prossimo per la datazione degli affreschi. È infatti possibile che Leonardo di Girolamo avesse dato avvio alla decorazione della facciata in concomitanza alla conclusione dei lavori architettonici dell'accorpamento delle case preesistenti, come già sostenuto da Ettore Merkel, il quale, tuttavia, ipotizzava che gli affreschi potessero essere stati eseguiti in momenti diversi, giustificando in questo modo l'inclusione del foglio di Oxford come modello per una delle storie [Merkel 1985, 58]. La proposta risulta essere discutibile in quanto, come già accennato, le facciate dipinte erano funzionali per poter uniformare in tempi rapidi le disomogeneità strutturali dei palazzi, arricchendo gli austeri prospetti, caratterizzati da una spiccata predominanza di pieni sui vuoti.

A conferma di una datazione entro la metà del quinto decennio sono i disegni sopramenzionati riconducibili alla commissione, ancora caratterizzati e impregnati di un linguaggio spiccatamente salviatesco.

Dal punto di vista simbolico e politico, è assai probabile che la famiglia Loredan attraverso una decorazione aggiornata alla maniera centroitaliana, con episodi tratti dalla storia antica e con grottesche ed elementi decorativi a *cartouche*, volesse enfatizzare i propri valori morali della storia romana antica e, al contempo, differenziarsi dalle famiglie veneziane patrizie che svolgevano un ruolo attivo per la Repubblica veneziana. Infatti, dopo che molti membri ricoprirono cariche importanti, fino a giungere al dogato di Leonardo (1501-1521), a partire dagli anni Trenta del Cinquecento la famiglia si defila dai centri decisionali di potere. Con Leonardo di Girolamo, i Loredan acquisiscono il nome di San Vidal o Santo Stefano, centralizzando la propria casata nel nuovo palazzo affacciato sull'omonimo campo. Il palazzo di Campo Santo Stefano diventa dunque il cuore pulsante dei Loredan e gli affreschi in facciata di Porta divengono il manifesto dei valori politici e morali della famiglia, nonché palinsesto di raffinati gusti artistici. I Loredan svolsero infatti un ruolo importante nella diffusione del gusto centroitaliano, offrendo di sé un'immagine pubblica e privata degna di emulazione cui corrispondevano oculute scelte architettoniche e figurative. È bene ricordare che già il più illustre membro della famiglia, il doge Leonardo, aveva avuto un ruolo di rilievo nel panorama

<sup>3</sup> Venezia, Archivio di Stato, *Sant'Uffizio*, busta 10, fsc. di Giovanbattista d'Armano e di don Matteo, c. 2r.

FLAVIA BARBARINI

artistico con la commissione di numerose opere pittoriche pubbliche, tra cui è stato ipotizzato il suo coinvolgimento nella commissione degli affreschi esterni sul Fondaco dei Tedeschi. Pur essendo realizzati per volontà di una famiglia, raccontandone la storia ed esaltandone i valori morali privati, gli affreschi della facciata Loredan svolgevano anche una funzione pubblica, abbellendo ed arricchendo l'aspetto del campo e, si può credere, favorendo la diffusione del genere della facciata dipinta, come suggerito dagli esempi successivi realizzati da Sante Zago e dall'Aliense rispettivamente sui fronti di Palazzo Barbaro e di Palazzo Morosini, posti nelle vicinanze di Palazzo Loredan [Foscari 1936, 91, 95-96].

## Conclusione

Gli affreschi della facciata di Palazzo Loredan su Campo Santo Stefano hanno importanti risvolti dal punto di vista storico-artistico e politico-sociale. Nel rispetto della tradizione veneziana per la policromia, la facciata rivelava il desiderio di rinnovamento in direzione del gusto centroitaliano, recepito negli accostamenti cromatici inusuali, nello stile elegante di matrice salviatesca e nelle tipologie ornamentali a festoni e *cartouche* ancora poco comuni in laguna. Allo stesso tempo, i temi tratti dalla storia antica rappresentavano un vero e proprio manifesto dei valori morali della famiglia e dell'esaltazione delle origini del casato. Infine, ampliando lo sguardo sulla città, l'esempio di Palazzo Loredan è un caso esemplare che dimostra come la facciata dipinta svolgesse una funzione sia privata che pubblica, celebrando la famiglia proprietaria, ma anche stabilendo dei rapporti con il tessuto urbano circostante, impreziosendo la veduta del campo e veicolando nuovi gusti artistici.

## Bibliografia

- ARETINO, P. (1999-2002). *Lettere*, 6 voll., a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno Editrice.
- BOSCHINI, M. (1664). *Le minere della pittura*, Venezia, Francesco Nicolini.
- BOSCHINI M. (1674). *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia, Appresso Francesco Nicolini (ed. critica, 1966, a cura di A. Pallucchini, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia, Roma).
- CRAIEVICH, A. (2009). *Le decorazioni di palazzo Loredan dal Cinquecento all'Ottocento*, in *Idee progetti e restauri 1999-2009: Palazzo Loredan e Palazzo Cavalli Franchetti. L'Istituto Veneto nelle sue sedi*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, pp. 37-72.
- FOSCARI, L. (1936). *Affreschi esterni a Venezia*, Milano, Editore Ulrico Hoepli.
- LOMAZZO, G.P. (1584). *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura*, Milano, Per Paolo Gottardo Pontio, stampatore Regio.
- McTAVISH, D. (1981). *Giuseppe Porta called Giuseppe Salviati*, New York, London, Garland Publishing Inc.
- McTAVISH, D. (2004). *Additions to the Catalogue of Drawings by Giuseppe Salviati*, in «Master Drawings», vol. 42, n. 4, pp. 333-348.
- MERKEL, E. (1985). *Il mecenatismo artistico dei Loredan e il loro Palazzo a Santo Stefano*, in *Palazzo Loredan e l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, a cura di E. Bassi, R. Pallucchini, con la collaborazione di A. Franchini, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, pp. 53-71.
- RIDOLFI, C. (1648). *Le Maraviglie dell'Arte*, Venezia (ed. 1965, a cura di Detlev von Hadeln, 2 voll., Berlin).
- SANSOVINO, F. (1581). *Venetia città nobilissima et singolare*, Venetia, Appresso Iacomo Sansovino.
- TAFURI, M. (1985). *Venezia e il Rinascimento, Religione, scienza, architettura*, Torino, Einaudi.
- TASSINI, G. (1872). *Curiosità veneziana ovvero origini delle denominazioni stradali di Venezia*, Venezia, Stabilimento tipografico Grimaldo e C.
- VASARI, G. (1568). *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Giunti, Firenze (ed. 1966-1997, a cura di R. Bettarini, commento secolare di P. Barocchi, 11 voll., Firenze, Studio per Edizioni Scelte).
- ZANETTI, A.M. (1733). *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine*, Venezia, Presso Pietro Bassaglia, a S. Bartolommeo, al segno della Salamandra.

## Fonti archivistiche

- Venezia, Archivio di Stato, Procuratori de Supra, Commissarie, B. 89, fasc. C, c. 4; c. 24v.
- Venezia, Archivio di Stato, Sant'Uffizio, busta 10, fsc. di Giovanbattista d'Armano e di don Matteo, c. 2r.

## Remodelling church facades: two case studies from Malta

CONRAD THAKE, MARK SAGONA

University of Malta

### Abstract

*Malta presents various cases of urban restructuring from different periods. A country with a strong Roman Catholic society, churches played an indispensable role in the formation of urban space. This paper analyses the works of two architects, one Italian and one Maltese, who remodelled the facades of existing churches: Romano Carapecchia (1668-1738), resident military engineer of the Order, restructured the church of St Catherine of Italy, Valletta in 1713, while Francesco Saverio Sciortino (1875-1958) remodelled the church of SS Peter and Paul at Nadur, Gozo (1907-15).*

### Keywords

Remodelling, multilayering, superimposition.

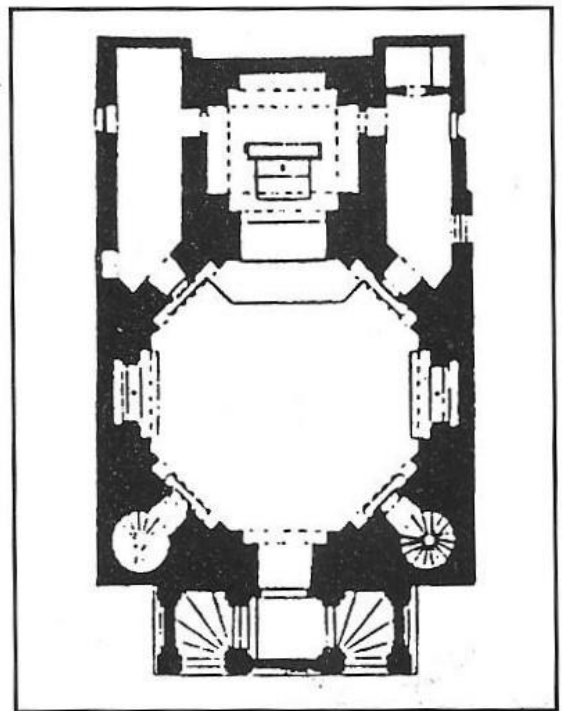
### Introduction

This paper considers two case studies relating to the remodelling of two church facades, that of St Catherine of Italy in Valletta and the parish church of Nadur in Gozo. Although almost two centuries separate the two projects, there are common themes and challenges. There was an expectation in both projects of creating a façade that is not only expressed in a more contemporary architectural language but is more dynamic, monumental and scenographic in its appearance. Besides these purely aspirational and aesthetic aspects, there was also the technical and engineering process of constructing the new façade whereby the architect and master builder in charge had to engage with the thematics of remodelling, multilayering and superimposition. Both case studies offer insights on this intricate process of navigating through a myriad web of aesthetic and technical challenges.

### 1. Romano Carapecchia and the restructuring of the church of S. Catherine of Italy, Valletta

The church was built in 1576 by the Italian knights of the Order of St John. It physically adjoined the Auberge d'Italie and was intended to cater for the spiritual needs of the Italian langue. The original church was built to an octagonal plan by the Maltese architect and civil engineer, Girolamo Cassar (c.1520-c.1592). By the late-17<sup>th</sup> century, the building fabric was severely compromised due to the natural elements and even more so, by the 1693 earthquake that had caused considerable structural damage. Guglielmo Sannazzaro, acting in his capacity of the chaplain of the church, appealed not only for a thorough restoration programme but also for the remodelling of the church to cater for a suitable sacristy, the relocation of the main altar and the construction of a choir for the organ [Antista 2014, 92].

The natural candidate for this architectural project was the Italian architect Romano Fortunato Carapecchia. In his formative years, Carapecchia had studied at the Accademia di San Luca in Rome, under the tutelage of Carlo Fontana (1638-1714). In 1706, Carapecchia was lured to leave his modest practice in Rome and join the Order of St John in Malta whereupon he was invested as a knight and appointed *Architetto della Sacra Religione*, with the subsidiary post



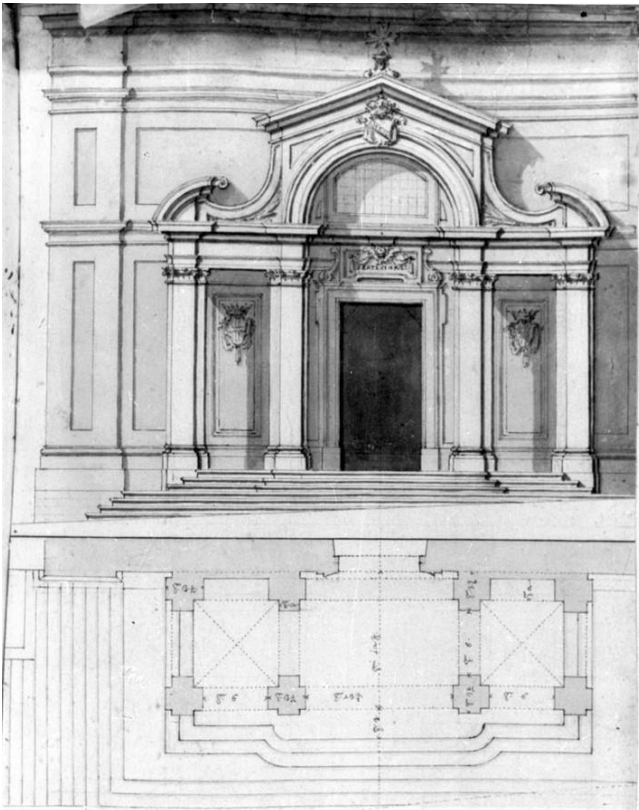
1: Romano Carapecchia, Church of St Catherine of Italy, Valletta, remodeled c.1713.

2: Plan of St Catherine of Italy, Valletta.

of *Fontaniere* (water supply engineer) [Tonna, De Lucca 1975, 7]. During his career with the Order he undertook several prestigious commissions including designing several churches in Valletta specifically, St James church (1710), St Catherine's nunnery and church (1714), Our Lady of Pilar church (1718), the Municipal Palace (c.1720), the Manoel theatre (1732), the church of St Barbara (1734 completed by Giuseppe Bonnici) and the entrance portal to Spinola palace, Valletta (1737) [Tonna, De Lucca 1975, 38-39]. It would not be an exaggeration to state that Carapecchia was the chief protagonist in injecting within Valletta a strong dose of Roman-derived Baroque which exuded an aura of urban sophistication and refinement, in comparison to the spartan and academic mannerist works of Francesco Buonamici (1596-1677).

Carapecchia commenced his remodelling around 1713. He not only intervened within the interior of the church but was also responsible for the design of the imposing Baroque façade. Carapecchia's primary objective was to transform the external façade of St Catherine into a dynamic and scenographic stage-set that would mark the maturation of the Baroque architectural style in Valletta. He achieved this by creating an independent façade superimposed onto the original one by Cassar, consisting of well-proportioned projecting panels and recesses that are surmounted by an entablature that supports a raised centre-piece to which is affixed a marble plaque with a Latin inscription announcing the restoration and remodelling of the façade. A low-segmental pediment caps the centrepiece and sinuous scrolls adorned with stone carvings of festoons link the outer corner capitals to the central element. The porch projects even further as an additional physical overlay to the pre-existing façade, in the process imparting a strong outward movement emanating from the centre.

Carapecchia's major innovation is his finely-detailed and well-proportioned porch that boldly projects from the façade into the public open space. The porch is intended to serve as a



3: Romano Carapecchia, *Elevation and plan of St Catherine of Italy, Valletta*, Courtauld Institute, London.

transitional space between the church interior and public street, and on a symbolic level signifies the passage from the secular to the sacred realm. The porch is an ingenious design solution in integrating the interior sacred space with the external space. This at a time when the public realm assumed a heightened significance in the enactment of external religious ceremonies and rituals.

Tonna and De Lucca, in their pioneering monograph on Carapecchia, describe the façade of St Catherine 'as a highly inspired solution to that problem. It does not owe its success to an uncalculated coincidence: an analysis of the elevation would reveal that the bold three-dimensional volumes and spaces of the porch are echoed in outline and proportion by the vaster, two-dimensional façade behind it. It is all remarkable for the fact that the façade was built around a number of survivals from Girolamo's Cassar's original façade such as the squat corner pilasters, panelled into an approximation of orthodoxy by Carapecchia' [Tonna, De Lucca 1975, 22].

Furthermore, as Carapecchia had himself asserted in his notes in the section entitled

*Avvertimenti*, that forms part of his *Compendio Architettonico* «the architect must adopt a logical approach to his problems and must base his decisions on the nature of the building he is designing»<sup>1</sup>.

The façade of St Catherine church reveals Carapecchia's adherence to the classical principles of the Orders and his predilection for architectural decoration. It is a self-assured statement of Baroque design principles that is deeply influenced by the works of Gian Lorenzo Bernini (1598-1680). It ranks as one of the most refined Baroque church facades to be built in the capital city. Carapecchia was not only a versatile architect of churches and public buildings, but he was a versatile and prolific designer of interiors and decorative artefacts. His cabreo of drawings at the Courtauld Institute contains several designs of altarpieces, fountains, tombstones, candelabra, chandeliers, decorative arrangements for banquets and other architectural ephemera [Bartolini Salimbeni 1992, 9-16]. It is therefore not surprising that his sophisticated decorative language was not only limited to the carved architectural elements but also in the wrought-iron grills and gates which he fitted in the lower part of the façade. The delicate forms and creative invention provide a superb contrast to the boldness of the architectural forms.

Pascoli in his *Vite de Pittori, Scultori ed Architetti*, dedicated an entry to Carapecchia stating, «disegnava a maravigli, ed avea capacità, benchè con poca fortuna» [Pascoli 1736, 549].

<sup>1</sup> The *Compendio Architettonico* was written by Carapecchia in 1690 when he was still at the Accademia di San Luca, Rome. The manuscript is in the Archives of the Order, National Library Malta, Valletta.





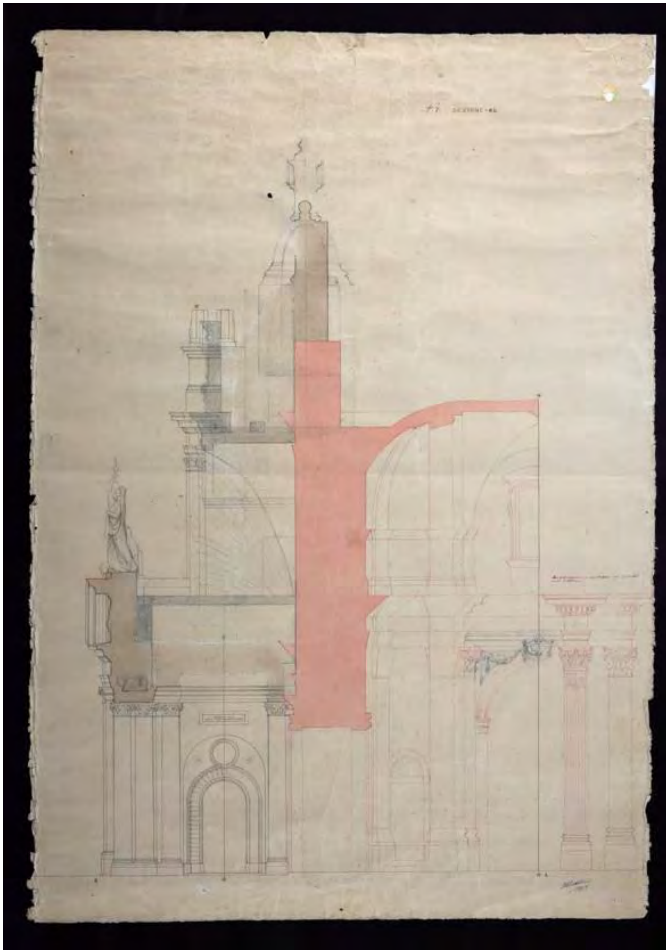
4: Francesco Saverio Sciortino, Façade and dome, Parish church of SS Peter and Paul, Nadur, Gozo, 1907-1913, Photo by Martin Attard ©.

Carapeccchia's artistic versatility and creative invention permeated his works. His approach of remodelling the church façade of St Catherine was one where Baroque scenography and the visual enhancement of the urban realm were prime considerations.

## **2. Francesco Saverio Sciortino and the remodelling of the Basilica of SS Peter and Paul at Nadur, Gozo**

The second case study dates to the early years of the twentieth century, when the gifted Maltese sculptor and architect Francesco Saverio Sciortino (1875-1958) [Sagona 1999, 49-68] was commissioned to remodel the already-existing eighteenth-century parish church dedicated to SS Peter and Paul at Nadur on Gozo, Malta's sister island. This extensive remodelling was the most artistically-significant ecclesiastical architectural project to be undertaken in the Maltese Islands in the opening years of the century. It not only produced a work that came to dominate the skyline of Gozo, but it also brought to the island a sophisticated architectural language that would transcend its geographical limits and provincial limitations. Sciortino's architectural, sculptural, and decorative solutions also injected the Maltese context with a greater international flavour.

This project primarily consisted in extending and remodelling the earlier church, originally built by the architect and military engineer of the Knights of St John, Giuseppe Bonnici (1707-79) from 1760 onwards [Thake 2018, 23]. The resulting whole is one of perfect symbiosis between the old and the new, and an excellent example of the concept of the city as palimpsest.



5: Francesco Saverio Sciortino, Drawing showing section through proposed new façade, old façade (in pink) and part of nave, 1907, pencil, coloured ink and watercolour on paper, Nadur Parish Archives, Gozo, Photo by Martin Attard ©.

Sciortino's additions left the older structure virtually intact and parts of it played an important part in his superimposition of layers. Glimpses of the old fabric in between the new additions play an important role in the conversation that is created between the old and the new. This can also be experienced in the general arrangement of masses, especially in the way the façade interrelates and integrates with the two bell-towers, also belonging to Bonnici's late-eighteenth-century invention.

The Nadur parish church, especially the façade, is an outstanding example of an architectural project which is richly multi-layered but at the same time consciously sculptural. One has to keep in mind that Sciortino was an accomplished sculptor working in various media including stone, stucco and marble. His art is continuously born from the sculptural stimulus which invariably plays a controlling role in his work. At Nadur, the old was revisited and richly dressed in a new attire which typically belongs to the turn of the twentieth century. It is immersed in the eclectic idiom which had dominated the continent throughout the second half of the nineteenth century. Looked at holistically, the Nadur parish church presents to us the endeavours of two architects: Bonnici and Sciortino: the

metaphorical eighteenth-century manuscript has been partly superimposed by Sciortino's intervention. This is an architecture which draws on the plasticity of sculpture and on the amalgamation of styles that marked eclecticism throughout Europe, rooted in the Revivalism which characterised the age. It is stylistically evident that Sciortino drew from Second Empire architecture, which was popular in France under Napoleon III (1852-70), itself based on a revival of Italian and French Baroque [Thake 2018, 43].

The precociously talented Francesco Saverio Sciortino hailed from an artistically-gifted family that counted among its members his own younger brother Antonio (1879-1947), educated and active in Rome from 1900 to 1936, and also, their cousin, the painter Lazzaro Pisani (1854-1932), also educated in Rome, precisely at the Accademia di San Luca between 1870 and 1874. All three artists left an indelible mark on the development of Maltese Art. Francesco Saverio Sciortino had started his career as a student in the classes of decoration and ornament led by the Italian decorator Vincenzo Cardona (active c.1880-1916) in the Technical and Manual School at Strada Levante, Valletta. Between 1897 and 1902 he moved on to Rome where he studied at the *Regio Istituto di Belle Arti* [Ellul 2008, 65]. Before returning to Malta in 1903, the artist had spent around one year in Milan where he enrolled at the Accademia di

Belle Arti di Brera<sup>2</sup>. In the following decade, entirely spent in Malta, he worked on various projects of sculpture and decoration but it was at Nadur that he was to leave his only architectural mark, before migrating to Canada in 1913. Working in Montreal, New York, Philadelphia and Cuba among others, in 1939 he returned to Malta staying until 1954, before finally moving back to Quebec where he died.

The Nadur parish church project was born when the artist crossed paths with the young priest Rev. Martin Camilleri, the future parish priest of Nadur. Camilleri was, like Sciortino, furthering his studies in Rome and had taken up lodgings in a room adjoining that of Sciortino. In an autograph document written in 1953, Sciortino narrates the genesis and development of the commission which dates to 1904<sup>3</sup>, in which Rev. Camilleri had asked Sciortino to inspire himself from the churches that they had visited together in Rome. Sciortino's architectural scheme and invention can be followed through a corpus of beautifully-detailed drawings, preserved at the Nadur Parish Archives, most of which bear the date 1907. It is abundantly clear that Sciortino was very careful to use Bonnici's fabric as the basis to which he applied his new accretions. In any appreciation of Sciortino's remodelling, the eighteenth-century church is a force to be reckoned with since it is the skeleton to which Sciortino's architectural structures and sculptural decorative passages are appended.

Sciortino's reutilisation of a previous fabric as a springboard for his architectural invention was not entirely new in the rich architectural history of the Maltese Islands. A similar context is, for example, present at the parish church of St Nicholas at Siggiewi in Malta. Originally built by Malta's greatest Baroque native architect, Lorenzo Gafà (1639-1703) in the late seventeenth century, it was remodelled by the architect and designer Nicola Zammit (1815-99), the champion of eclectic decorative arts on the island [Sagona 2014, 133-153]. Undertaken by Zammit in the years around 1862 [Vella 2001, 30], the Siggiewi case was certainly known by Sciortino and could have also been a source of inspiration.

Sciortino's project at Nadur comprised the construction of a new façade, new side-aisles, and the erection of a monumental dome to crown the entire structure. Sciortino also undertook the remodelling of the interior, in particular, by changing the order of architecture. By juxtaposing his façade onto the older one, he intelligently created a narthex flanked by two entrances into the aisles. The screen-like façade is a pyramidal amassing of structures, generally classical in inspiration, which gradually build up to a climax. Two square domes, crowned by flaming finials, flank the central structure and lead up to a central square dome capping the façade. This creates a visually exhilarating backdrop to the central sculptural group of *Faith, Hope and Love*, inscribed within the parameters of the original window on the previous façade. This captivating tiered effect also results from the plastic, multi-layered quality, magnificently elucidated in a drawing showing a section through the old and the new, and also indicating part of the new interior decoration<sup>4</sup>.

One of Sciortino's primary artistic interests lay in the subtle balance between decoration, sculpture and an architectural quality which can be appreciated throughout his entire oeuvre. Here, decoration is strategically placed to accentuate and articulate architectural members and spaces in between. Decoration takes the form of carved reliefs within pediments with the iconography of SS Peter and Paul, of fan-like motifs crowning dados and cornices, at times

---

<sup>2</sup> Nadur (Gozo, Malta), Parish Archives, Francesco Saverio Sciortino, *Testimonial on the enlargement of Nadur parish church*, 1953, f.1<sup>r</sup>.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Nadur (Gozo, Malta), Parish Archives, Francesco Saverio Sciortino Drawings, *Drawing marked No.7 Sezione KL*, 1907.

amalgamated with the winged-cherub head, of shingling to cover the body of the square-domes, of frilled acanthus forms that inhabit the capitals of columns and pilasters, of festoons, ribbons and flutings. It is a decoration which harmoniously enhances the visual appeal and which is conceived as an integral part of the building fabric.

All the carving on the façade was produced by the little-known sculptor Paolo Falzon (1885-1971), a brilliant decorator who was also responsible for the interior stone carvings of the dome, working from drawings by Sciortino [Sagona 2018, 89]. The façade was effectively completed many years later. In 1945, Sciortino carved, in Maltese limestone, the sculptural group of *Faith, Hope and Love*. Its scaled-down eight-part *modello* in Plaster of Paris is preserved in the parish collection. It signifies the change that Sciortino's art had undergone in the timespan since his departure to Canada. Another noteworthy drawing by Sciortino in the Nadur Parish Archives is for the wrought iron gate which closes off the narthex and which was only realised as late as 1995 [Sagona 2018, 162].

## Conclusion

The phenomenon of urban remodelling and superimposition is timeless, and transcends many boundaries. The urban space transforms itself into the palimpsest on which multilayering occurs, becoming significant for its subsequent art-historical analysis. The inventions of Carapeccchia and Sciortino, produced two centuries apart, are fine paragons of discerning architectural design in which sculpture and decoration play a significant role.

## Bibliografia

- ANTISTA, A. (2014). *L'architetto e il capomastro: una disputa nel cantiere della chiesa di Santa Caterina d'Italia a Valletta*, in «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo», n. 18, pp. 92-96.
- BARTOLINI SALIMBENI, L. (1992). *L'Album londinese di Romano Fortunato Carapeccchia*, in «Il Disegno di Architettura», 6, pp. 9-16.
- DE LUCCA, D. (1975). *Carapeccchia. Master of Baroque Architecture in early eighteenth century*, Malta, pp. 124-128.
- ELLUL, F. (2008). *Sculptors in Malta between the last decades of the nineteenth century and the first decades of the twentieth century*, unpublished M.A. thesis, University of Malta, p. 65.
- PASCOLI, L., (1736). *Vite de Pittori, Scultori ed Architetti, moderni*, Roma: Per Antonio de' Rossi, p. 549.
- SAGONA, M. (1999). *The designs of Abramo Gatt, Francesco Saverio Sciortino, Emanuele Buhagiar and Giuseppe Galea for the churches of Gozo*, unpublished B.A.(Hons.) dissertation, University of Malta, pp. 49-68.
- SAGONA, M. (2014). *The ecclesiastical decorative arts in the Maltese Islands: Style and Ornament 1850-1900*, unpublished Ph.D. thesis, University of Malta, pp. 133-153.
- SAGONA, M. (2018). *The ceiling decoration and its protagonists*, in *The Nadur Basilica in Gozo*, edited by M. Sagona, Malta, p. 89.
- THAKE, C. (2018). *Architecture - from Giuseppe Bonnici to Francesco Saverio Sciortino*, in *The Nadur Basilica in Gozo: Art, Architecture, Decoration*, edited by M. Sagona, Malta, p. 43.
- TONNA, J., DE LUCCA D. (1975). *Romano Carapeccchia, Studies in Maltese Architecture*, Malta.
- VELLA, S. (2001). *Nicola Zammit (1815-99) as an artist and art critic in the context of nineteenth-century Malta*, unpublished M.A. thesis, University of Malta, p. 30.

## Fonti archivistiche

- Nadur (Gozo, Malta), Parish Archives, Francesco Saverio Sciortino, Testimonial on the enlargement of Nadur parish church, 1953, f.1r.
- Nadur (Gozo, Malta), Parish Archives, Francesco Saverio Sciortino Drawings, Drawing marked No.7 Sezione KL, 1907.





## *Motifs of Atlas and Hercules on Baroque portals in the Habsburg Monarchy\**

MARGARETA TURKALJ PODMANICKI\*, KATARINA HORVAT-LEVAJ\*\*

\*Josip Juraj Strossmayer University of Osijek

\*\*Institute of Art History, Zagreb

### **Abstract**

*Motifs of Atlas and Hercules on the facades of palaces and on the portals of newly-built fortress cities as part of imperial propaganda, left a strong impression of grandeur in urban spaces, but also carried an important political message. We view the phenomenon in the context of the rise of the Habsburg Monarchy as a leading European political and military power in the early 18th century, and address the origin and variants of the motif, its significance, as well as its current presence in urban memory.*

### **Keywords**

Baroque portal with Atlas and Hercules, Habsburg Monarchy, Johann Bernhard Fischer von Erlach.

### **Introduction**

One of the most recognizable features of Baroque architecture in the former Habsburg Monarchy, the portals of palaces and fortress cities featuring sculptures of Atlas or sometimes Hercules, were at the time of their creation part of imperial propaganda aimed at promoting Austria as a strong European military and political power. This newly-acquired might arose from military campaigns, against France in the west and against the Ottoman Empire in the east, and especially from the military victories of Prince Eugene of Savoy who provided the Monarchy with new lands in Hungary and the greatest territorial expansion in the empire's history. Furthermore, because of the strong alliance between the Monarchy and the Catholic Church, rhetoric inspired by Roman antiquity was given a Christian meaning when needed. The most suitable way of expressing the new identity was through art and architecture, devised and shaped in the circle of the Habsburg imperial court.

### **1. *Kaiserstil* Iconography in the work of Johann Bernhard Fischer von Erlach**

The iconography of portals became part of the rhetoric of the imperial style (*Kaiserstil*), which was mostly developed by the Baroque architect Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723), court architect to Leopold I (1658-1705), Joseph I (1705-1711) and Charles VI (1711-1740) [Aurenhammer 2020]. His style combined features of the architecture of ancient Rome, Italian Renaissance and Baroque, and proved well suited to the magnificent *Kaiserstil* projects which the Austrian ruling family used to express their right to absolutist rule.

Following the example of other European ruling houses from the fifteenth to the eighteenth century, the Habsburgs justified their right to rule much of Europe by calling on their divine origin and protection. From Emperor Maximilian I (1459-1519), who identified himself as

---

\*This work was co-funded by the Croatian Science Foundation in project No. 3844 – *Eugen Savojski (1663. – 1736.) i gradovi-tvrđave jugoistočne granice Habsburške Monarhije*.



1: Triumphal arch erected by the foreign merchants of Vienna for the marriage of Joseph I in 1699; engraving made by Johann Adam Delsenbach after Johann Bernhard Fischer von Erlach, Public domain.

Hercules Germanicus [Mutschlechner, 2020], following Baroque rulers as Leopold I (as Hercules Austriacus Triumphatur De Perfidio Rebellione, Haersi, Furore, Turcico etc.) [Polleroß 1998, 38] until the end of the eighteenth century and later, got a magnificent representation under Maria Theresa in the layout of the park in Schönbrunn, opened in 1779. Here imperial authority and power were glorified by directly connecting the House of Habsburg with ancient Rome and classical mythology, including the mythology of Hercules [Mutschlechner, 2020].

Undoubtedly, figures from classical mythology held a significant place in the programme of the imperial style, among them Heracles (in Roman mythology Hercules) and Atlas, also known as Atlant, so we will briefly dwell on their iconography. In classical mythology, Atlas was one of the Titans who rebelled against the Olympian gods, and was after defeat doomed to forever carry the firmament on the western edge of the Earth. He has always been a symbol of great endurance, but also a metaphor for those who 'carry the world' on their shoulders and have great responsibilities and a sense of care for others. However, in the historical context of the late seventeenth and early eighteenth centuries, the Atlas motif may be interpreted

as representing one of the Titans, powerful giants and a personification of the Habsburg enemies (France or the Ottoman Empire) who were vanquished by the new gods on Mount Olympus, given that the Habsburg emperors were represented as Apollo.

Another iconological motif is Hercules, a mythological hero, demigod, son of Zeus (Jupiter) and Alcmene. Thanks to his superhuman strength, but also to the help of Athena (Minerva), the goddess of war and wisdom, this hero successfully completed a series of difficult labours and thus earned a place among the Olympian gods [Carr-Gomm 2009, 68]. In art, he is recognizable by his attributes, the impervious lion skin and a club, and is a metaphor of wisdom, physical strength and military success, which is why he was a particularly popular topic and role model for European rulers in the early modern age [Polleroß 1998, 37-40]. Since he enjoyed divine favour as a hero of antiquity, a Christian version of Hercules was created in the spirit of the Catholic Counter-Reformation, *Hercules Christianissimus*, based on the idea that just as the gods had helped Hercules in his labours, so God helps Christian rulers [Polleroß 1998, 37-40, 53-56]. Associated with this hero is another symbol that appeared in the iconography of the imperial style, the Pillars of Hercules positioned in western Spain to mark



2: *The Böhmisches Hofkanzlei in Vienna, facade, 1708-1714, Johann Bernhard Fischer von Erlach (Paolo Mofardin).*

the end of the ancient world known to the Greeks, in this case interpreted as a sign of the Habsburgs' right to global domination. Thus Atlas and Hercules, as personifications of the virtue of power and in combination with their layered meanings, became appropriate symbols for both the imperial family and for the most successful imperial generals, especially the most famous of them all, Prince Eugene of Savoy, named «the Hercules and Apollo of his time» [Lechner 2013, 99-135].

The court architect Johann Bernhard Fischer von Erlach brilliantly promoted these key motifs of imperial *Kaiserstil* propaganda, which later also appeared on the facades of Baroque palaces. This idea is demonstrated in the ideal project for Schönbrunn I (1696) from Leopold I's time, which had been conceived to surpass the grandeur of Versailles and the French Sun King. [Friebs, 2020; Polleroß 2007, 350]. Furthermore, two triumphal arches were erected in Vienna (1690) [Aurenhammer 1973, 46-50] to mark the coronation of the future King of the Romans Joseph I, designed by the court architect and consisting of mighty Baroque atlantes supporting the celestial globe, and showing Joseph I as Apollo in glory in the *Templum gloriae* above the clouds [Aurenhammer 1973, 50; Polleroß 2007, 367; Mutschlechner 2020: *Joseph I*]. Furthermore, in Vienna Fischer designed the Church of St Charles Borromeo, the *Karlskirche* (1714-1739), an impressive Baroque edifice commissioned by Emperor Charles VI. A specific feature of the church is a pair of large triumphal columns flanking the church portico, a link with the imperial emblem that shows two pillars representing the imperial motto «Constantia et Fortitudo». Their meaning is twofold. On the one hand, the pillars recall the pillars of Solomon's Temple in Jerusalem described in the Bible, called Jachim and Boaz. Here they represent steadfastness and strength, and in addition they support the heavens [Knežević 1999, 140], similarly as Atlas in classical mythology. On the other hand, the pillars also symbolize the Pillars of Hercules at the end of the world and assert the Habsburgs' claim to





3: *Osijek, Palace of the Slavonian General Command, 1723 (Paolo Mofardin).*

territorial dominion over Europe [Mutschlechner, 2020].

Using motifs such as these, Fischer fitted in with the taste and political needs of the court and the aristocracy that supported it, and this iconographic and decorative programme was to be widely present in the interior of Vienna's palaces as an architectural element, statuary or wall painting. But, power iconography was particularly effective when it was publicly shown in statues and reliefs on the facades, depicting scenes such as war victories, Hercules and his heroic deeds, and classical deities.

## **2. Portals incorporating atlantes or Hercules as part of imperial propaganda**

One of the most impressive ways to give a building or a fortified city a stately impression is the sculptural design on the portal, as a visual and functional accent of the facade [Lewis 2009, 144-163]. In general, portals of this kind are almost exclusively associated with architecture of monumental proportions. In addition, because of the wide range of ways to design and choose decorative motifs, they often stylistically determine the architecture.

The idea of introducing the statue of a human figure integrally incorporated in architecture appeared in ancient Greece [Loth 2011]. They regained popularity in the sixteenth century at the time of Mannerism [Lewis 2009, 144-163; Murray 1978, 126-127]. However, the influence of Baroque examples, such as a portal on the Davia Bargellini Palace in Bologna (1638-1658), we can follow as far as Vienna. [Horvat-Levaj, Turkalj Podmanicki 2019, 120, 126].

The grand portals of private noble palaces and public imperial buildings, sculpturally decorated with imposing, male, muscular figures, became one of the characteristic features of Central-European Baroque in the eighteenth century. [Cole, 2002, 268]. They appeared in large numbers in the capital of the Monarchy, Vienna, and spread to other parts of the Habsburg Monarchy, especially to areas that Austria had conquered in the war against the Ottomans.

Architects of Italian descent, as Filiberto Lucchese and Domenico Egidio Rossi, were first to introduce portals with atlantes in Vienna in the late 17th and early 18th centuries. [Prange 2000, 112; Dehio Wien, I Bezirk, 316; Horvat-Levaj, Turkalj Podmanicki 2019, 126]. Johann Lucas von Hildebrandt used the same theme on the side portal of the Liechtenstein Palace (1705) designed by Italian architects Enrico Zucalli and Domenico Martinelli [Lorenz 1985, 50].

As already said, Fischer von Erlach spread the atlantes and Hercules motif in imperial and aristocratic architecture. However, he did not begin to show them on portals until somewhat later, apparently influenced by his travels in Germany (1704) where their application was particularly popular [Hempel 1965, 212-214]. On his return to Vienna, Fischer applied this figural motif on the Böhmisches Hofkanzlei Palace (1708-1714) in a truly impressive manner: four monumental figures of atlantes/herms with Ionic capitals above their heads adorn the portal in Wipplinger Strasse, and two atlantes/herms and allegorical figures flank the portal of that palace-block on the opposite square, Judenplatz. A novelty in the iconography of atlantes portals is the motif of the impervious lion skin from the mythological legend of Hercules and the Nemean Lion [Horvat-Levaj, Turkalj Podmanicki 2019, 126], a truly unique and previously unseen integration on a portal of the motifs and attributes of two mythological characters, Atlas and Hercules, symbols of strength, which was not used by other architects.

At the same time, Johann Lucas von Hildebrandt placed two full figures of atlantes on the portal of the Daun-Kinsky Palace (1713-1716) next to the entrance opening of the concave portal, and pillars along the outer edge. The figure of Hercules, on the other hand, is found separately, on the facade attic, together with statues of other ancient deities [Dehio Wien, I. Bezirk, 326]. The theme of the portal with atlantes or Hercules spread from the capital to other parts of the Monarchy in several ways: through the work of leading architects from Vienna in other parts of the Monarchy, on buildings constructed by other architects who followed trends in Vienna (most of them private commissions by noble families) and in state construction financed by the Monarchy. One of the most influential and earliest examples was the Clam-Gallas Palace in Prague (1713) by Johann Bernhard Fischer von Erlach. Outstanding on its facade are two portals flanked by strong figures of Hercules.

In the larger cities of the Monarchy, numerous architects built palaces for prominent aristocrats ornamented with portals with atlantes, following Viennese models. This can be illustrated by the designs of Andreas Mayerhoffer, who used portals with atlantes on the Grassalkovich (1735) and Peterffy (1756) Palaces in Budapest and the Grassalkovich Castle (1754) in Hatvan, Hungary. Today we do not know the names of builders who designed portals in the same or a similar way, for example that of the Petrasch Palace (1725-1735) in Olomouc, Moravia, the birthplace of Maximilian Petrasch, the military commander of Slavonia in Osijek. His widow had the palace on the main square in Olomouc remodelled, and its facade features a portal with atlantes that seems to echo the Palace of the General Command in Osijek, which





4: City Gate IV, Alba Iulia, 1714 - 1739 (Paolo Mofardin).

will be discussed later [Horvat-Levaj, Turkalj Podmanicki 2019, 100]. We can also mention the main portal of the Esterhazy Palace (c. 1743) in Bratislava, belonging to one of the most influential Hungarian families, or the courtyard portal with atlantes of the Brukenthal Palace (1778-1788) in Sibiu, built for Baron Samuel von Brukethal, governor of Transylvania.

As the atlantes and Hercules leave a strong representational impression and carry a political message, they were frequently seen on state buildings in strategic places in the Monarchy. Outside Vienna, in areas liberated from the Ottoman Empire and annexed to the Habsburg Monarchy, motifs of this or a similar kind served as a visual reminder of the connection with Vienna as the centre of the Monarchy. In this context, an interesting example is the portal of the former Palace of the Slavonian General Command (1723) in the fortress city of Esseg, today Osijek in Croatia, with male figures that we can recognise as Hercules because they are cloaked in lion skins. The symbolism of the portal figures is even more interesting given that the palace was built for the needs of the Slavonian Military Border Administration, as the seat of representatives of the Imperial War Council and the Court Chamber, and also served as a residence for the then Commander of Slavonia, General Maximilian Petrasch (1668-1724) [Horvat-Levaj, Turkalj Podmanicki 2019, 17, 129].

The military Arsenal Building (1725-1730) in Buda was designed by the military engineer Johann Mathey, and its figural and decorative elements are attributed to an unknown architect

from the Imperial Building Office. Decorative elements included a statue of Hercules holding a club and a portal with a mascarón on the arch, framed by pillars carrying sections of a cornice with the statues *Constantia* and *Fortitudine* - a personification of the motto of Emperor Charles VI, in whose time the arsenal was built. The arsenal was demolished at the end of the nineteenth century and the portal, together with the statues, was built into the walls of Buda [Kelényi 1998, 105; Vârtaciu-Medeleț 2012, 33; Bánrévy 1933, 104-140, Horvat-Levaj, Turkalj Podmanicki 2020]. During the eighteenth century similarly shaped portals arguably became almost a brand on buildings of great political and state importance, such as Chamber and military facilities, and, as we will later show, fortress cities throughout the Empire. An example is the Palace of the Hungarian Royal Chamber in Bratislava (1753-1756), whose main portal has figures of atlantes; it was designed by the imperial architect Giovanni Battista Martinelli (1701-1757). This tradition lasted until the end of the nineteenth century, as confirmed by the atlantes on the portal of the new Palace of the General Command in Vienna, which was built between 1871 and 1874.

Apart from palaces, the motif of atlantes and Hercules appeared on portals of the city gates of fortress cities that the Habsburg Monarchy, in keeping with the idea of Prince Eugene of Savoy, President of the Imperial War Council, built on the newly-formed border with the Ottoman Empire [Horvat-Levaj, Turkalj Podmanicki 2020]. By now the architectural sculpture of fortress cities has largely been lost and therefore poorly known, but in some cases, such as the portal of the Brod Fortress on the Croatian side of the river Sava, its appearance came to light after research in archival documents. This showed that the two inner city gates (1723) had statues of Hercules, one had two statues of Hercules holding a club over his shoulder, his foot resting on a lion, and the other had two statues of Hercules with a club leaning against his leg [Kljajić 1998, 95].

Although the sculptural and iconographic appearance of the portals of other fortresses no longer exist, we can guess what they looked like from the preserved sculptural programme on the grand portals of Alba Iulia, the main fortress of Transylvania built at the time of Emperor Charles VI. The sculptural decorations on two city gates and two access triumphal arches, dominated by atlantes, war scenes, various classical motifs such as mythological depictions of heroes (including Hercules), deities, allegories of virtues, are the work of Austrian sculptors headed by Johann König, Giuseppe Tencall and Johann Vischer. They combine into a strong thematic whole whose iconography emphasizes a political message from Imperial Vienna (*The Bastionary, the Vauban-type citadel of Alba Carolina*).

## Conclusion

Portals with atlantes have long been recognized as a feature of Central-European Baroque. The paper gives illustrative examples which show that their iconography, in addition to the most frequently present figure of Atlas, also featured the motif of Hercules with his attributes. This iconography is interpreted in the context of historical events and eighteenth-century Habsburg imperial propaganda. Moreover, besides the better-known examples on Vienna's palaces, mostly built by leading Vienna architects such as Johann Bernhard Fischer von Erlach and Johann Lucas von Hildebrandt, the paper examines and analyses portals with atlantes or Hercules in the context of their presence on the wider territory of the Habsburg Monarchy, at that time in the peak of its glory and power. It especially focuses on the area liberated in the great anti-Ottoman war led by Austria, and on the most famous military commander in Europe at that time, Prince Eugene of Savoy. Since this territory, which once belonged to a single state, today belongs to as many as six states (Austria, Czech Republic, Slovakia, Hungary,

Croatia, Serbia, Romania), the examples we cite were previously not brought into stronger correlation or interpreted in this context. We describe portals with atlantes and Hercules not only on palaces but also on the city gates of Habsburg border fortress cities, which expressed the desire of the ruling house to underline its strength, glorify the ruler and show his absolute power even in those remote parts of the Empire. Portals and city gates with figures of Atlas and Hercules were the medium used by powerful individuals, government bodies and institutions to present themselves within the framework of Habsburg imperial propaganda. The messages they sent were clear and well-understood in their day, but over time, as historical, political and social circumstances changed, they lost their symbolical meaning and allegorical values. Although these examples still give a strong stamp to the historical urban units in which they are located, the change of original purpose, and thus of meaning, has diminished the value of the buildings whose integral parts they are, as well as the layered reading of urban spaces and their memory. This paper is a contribution to the reading of these representational portals and of the buildings and cities to which they belong, their presentation and perception.

### Bibliography

- AURENHAMMER, H. (1973). *J. B. Fischer von Erlach*, London.
- BÁNRÉVY, G. (1933). *A budavári katonai szertár (Zeughaus), 1725 – 1901*, in *Tanulmányok Budapest Múltjából*, n. 2, pp. 104-140.
- CARR-GOMM, S. (2009). *The Secret Language of Art*, London.
- COLE, E., ed. (2002). *The Grammar of Architecture*, Boston, New York, London.
- HEMPEL, E. (1965). *Baroque Art and Architecture in Central Europe*, Harmondsworth, Middlesex.
- HORVAT-LEVAJ, K., TURKALJ PODMANICKI, M. (2019). *Palača Slavonske generalkomande u Osijeku / The Palace of The Slavonian General Command in Osijek*, Zagreb – Osijek.
- KELÉNYI, G. (1998). *Hungarian Architecture in the Eighteenth Century*, in *The Architecture of Historic Hungary*, Cambridge, London, pp. 101-144.
- KLJAJIĆ, J. (1998). *Brodska tvrđava*, Slavonski Brod
- KNEŽEVIĆ, S. (1999). *Zagrebačka sinagoga*, in *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, n. 23, pp. 121-148.
- LECHNER, G. (2013). *Prince Eugen of Savoy. The Hercules and Apollo of His Time*, in *Prince Eugene's Winter Palace*, Vienna, 99-135.
- LEWIS, M., ed. (2009). *Arhitektura. Elementi Arhitektonskog Stila*, Beograd.
- LORENZ, H. (1985). *Liechtenstein Palaces in Vienna from the Age of the Baroque*. New York.
- POLLEROß, F. B. (1998). *From the Exemplum Virtutis to the Apotheosis: Hercules as an Identification Figure in Portraiture; an Example of the Adoption of Classical Forms of Representation*, in *Iconography, Propaganda, and Legitimation*, Oxford, pp. 37-62.
- POLLEROß, F. B. (2007). *Von redenden Steinen und künstlich-erfundenen Architekturen. Oder: Johann Bernhard Fischer von Erlach und die Wurzeln seiner conceptus imaginatio*, in *Römische historische Mitteilungen*, n. 49, pp. 319-396.
- PRANGE, P. (2000). *Salomon Kleiner 1700–1761 zum 300. Geburtstag. Meisterwerke der Architekturvedute*, Salzburg.
- VÂRTACIU-MEDELEȚ, R. (2012). *Barock im Banat: Eine europäische Kulturlandschaft*, Regensburg.

### Websites

- AURENHAMMER, H. (2020). *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Encyclopædia Britannica online, <https://www.britannica.com/biography/Johann-Bernhard-Fischer-von-Erlach> (June 2020)
- FRIEHS, J. T. (2020). *Stately architecture – Johann Bernhard Fischer von Erlach*, webpage Die Welt der Habsburger, <https://www.habsburger.net/en/chapter/stately-architecture-johann-bernhard-fischer-von-erlach> (May 2020)
- FÜRST U. (2003). *Architektur der Renaissance und des Barock*, webpage Institut für Kunstgeschichte München, [http://www.projekte.kunstgeschichte.uni-muenchen.de/arch\\_complete\\_vers/40-ren-barock-architektur/studieneinheiten/lektion\\_10/X\\_4\\_21pp.htm](http://www.projekte.kunstgeschichte.uni-muenchen.de/arch_complete_vers/40-ren-barock-architektur/studieneinheiten/lektion_10/X_4_21pp.htm) (June 2020)

- HORVAT-LEVAJ, K., TURKALJ PODMANICKI, M. (2020). *A Symbol of Habsburg Military Power: the Slavonian General Command Palace in Osijek (1723)*. in *RIHA Journal*, 0245 (2020), 1-35, [https://www.riha-journal.org/articles/2020/horvat-levaj\\_turkalj-podmanicki/#\\_RefHeading\\_\\_Toc6184\\_1482093057](https://www.riha-journal.org/articles/2020/horvat-levaj_turkalj-podmanicki/#_RefHeading__Toc6184_1482093057) (July 2020)
- LOTH C. (2011). *Telamones and Atlantes*, webpage The Institute of Classical Architecture & Art (ICAA), <https://www.classicist.org/articles/classical-comments-telamones-and-atlantes/> (May 2020)
- MUTSCHLECHNER, M. (2020). *In the company of gods and heroes – the Habsburgs, Schönbrunn and classical antiquity*, webpage Die Welt der Habsburger, <https://www.habsburger.net/en/chapter/company-gods-and-heroes-habsburgs-schonbrunn-and-classical-antiquity> (April 2020)
- MUTSCHLECHNER, M. (2020). *Maximilian I: art in the service of politics*, webpage Die Welt der Habsburger, <https://www.habsburger.net/en/chapter/maximilian-i-art-service-politics> (April 2020)
- MUTSCHLECHNER, M. (2020). *Joseph I: the Austrian ‘Sun Emperor’*, webpage Die Welt der Habsburger, <https://www.habsburger.net/en/chapter/joseph-i-austrian-sun-emperor> (May 2020)
- MUTSCHLECHNER, M. (2020). *The Karlskirche*, webpage Die Welt der Habsburger, <https://www.habsburger.net/en/chapter/karlskirche> (May 2020)
- The bastionary, Vauban-type citadel of Alba Carolina* (2015–2017), webpage Primăria Alba Iulia, [http://www.apulum.ro/index.php/patrimoniu\\_en/detalii/496](http://www.apulum.ro/index.php/patrimoniu_en/detalii/496) (September 2018)
- / (gennaio 2014)





## ***Sculpture in facciata: l'espressione dell'identità siciliana nelle architetture monumentali tra Regime e Repubblica***

*Sculptures in the facade: the expression of Sicilian identity in the monumental architectures between the Regime and the Republic*

**MARIA STELLA DI TRAPANI**

Università di Palermo

### **Abstract**

*Dopo un'introduzione sulla questione del rapporto arte/architettura durante il Ventennio, l'intervento analizza quattro casi significativi nel delicato passaggio storico dal Regime all'età repubblicana in Sicilia, per comprendere il ruolo delle decorazioni artistiche in facciata in rapporto alle architetture e alla tradizione culturale dell'isola. I primi due appartengono alla tipologia monumentale del Palazzo di Giustizia, mentre gli altri sono edifici rappresentativi: un Hotel e una Banca.*

*After an introduction on the issue of the art-architecture relationship during Fascism, the paper analyzes four significant cases in the delicate historical transition from the Regime to the republican age in Sicily, in order to understand the role of artistic decorations in the facade, in relation to the architecture and cultural traditions of the island. The first two belong to the monumental type of the Palace of Justice, while the other two are representative buildings: a Hotel and a Bank.*

### **Keywords**

Identità siciliana, scultura, XX secolo.

*Sicilian identity, sculpture, 20th century.*

### **Introduzione**

Nel corso del Ventennio la questione del rapporto tra le arti e l'architettura aveva destato un significativo dibattito, condensabile in tre episodi: la Triennale di Milano del 1933, consacrata alla pittura murale; il Convegno Volta del 1936, sul tema dei «Rapporti dell'architettura con le arti figurative»; la 'legge del 2%' (L.11/05/1942 n.839 per l'arte negli edifici pubblici), che imponeva di «comprendere nei progetti, fra le somme a propria disposizione, una quota non inferiore al due per cento dell'importo preventivo dei lavori da destinare alla esecuzione di opere d'arte figurativa»<sup>1</sup>.

### **1. Il rapporto arte/architettura nei Palazzi di Giustizia**

La tipologia del Palazzo di Giustizia risulta di particolare interesse rispetto a tale tematica poiché, sin dal modello tardo-ottocentesco romano di Calderini, prevedeva un carattere monumentale e una magniloquente decorazione artistica. Nonostante i mutamenti sociali, le tendenze stilistiche e architettoniche alternatesi nei primi decenni del '900 e la graduale semplificazione di forme e decorazioni, la progettazione dei nuovi Tribunali ha continuato a considerare il rapporto con la tradizione (in virtù dell'alto grado di rappresentatività richiesto) e

---

<sup>1</sup> Gazzetta Ufficiale n.183 del 05/08/1942, p. 3.234.

MARIA STELLA DI TRAPANI



1: F. Fichera, *Palazzo di Giustizia di Catania, prospettiva d'insieme*, in «Architettura», XVIII, 1939, 10, s.n.p.

con la modernità, anche rispetto alla 'legge del 2%' tuttora in vigore (L.717/1949, poi L.352/1997).

Il Palazzo di Giustizia di Milano, realizzato fra il 1932 e il 1940, riassume in maniera emblematica tutto ciò, in quanto preludio alla legge e modello nazionale per l'interdipendenza tra aspetti architettonici e artistici e per la ricchezza di opere decorative. Rispetto al contesto siciliano, i Palazzi di Giustizia di Catania e di Palermo, pur essendo stati realizzati negli stessi anni, presentano caratteri ed esiti molto diversi: il primo fu commissionato nel 1936 a Francesco Fichera, tra i maggiori protagonisti della scena catanese; il secondo fu progettato dai fratelli Gaetano ed Ernesto Rapisardi, siracusani di nascita ma romani d'adozione, che vinsero il 1° premio al concorso nazionale bandito nel 1937 dal Ministero dei LL.PP.. In entrambi i casi i lavori furono interrotti a causa della guerra: a Catania la costruzione fu portata a compimento nel 1953, un anno dopo la morte dell'architetto ma senza sostanziali differenze rispetto al progetto originario, mentre a Palermo l'edificio, privo di decorazioni artistiche, fu completato nel 1958 sotto la direzione dell'ing. Giovanni Barresi.

## 2. Il Tempio della Giustizia di Catania

Il Palazzo di Giustizia rappresenta l'apice della carriera di Fichera, che aveva già progettato numerosi edifici pubblici. Nella Relazione di progetto, l'architetto dichiarava: «per concepire il *Tempio della Giustizia* in una città che si specchia nello Jonio, ho pensato che si dovesse riproporre alla considerazione – nel suo spirito, nella sua luce, non nelle sue forme – il clima artistico dei secoli V, IV e III avanti Cristo, di quel tempo cioè in cui i monumenti siciliani – così quadrati ed essenziali – assunsero il valore di caposaldi della nascita ed espansione della civiltà mediterranea», al fine di «creare un'opera di carattere eminentemente mediterraneo, ma *attualmente mediterraneo*» [Piacentini 1939, 601]. Tale carattere era ricercato attraverso la composizione, l'uso di materiali locali – la «pietra lavica etnea, dal tono grigio ferro» per i pilastri di prospetto alti 18m e la «pietra calcarea di Melilli, dal caldo tono avorio» – e la decorazione della facciata, immaginata come segue: «Alla sommità di questo paramento emerge il sommo fregio – alto m.3,50 e lungo m.100 – costituito da quadrelloni di terra cotta decorati con figure e simboli spiccanti in rosso, bianco e giallo sul fondo generale nero: moderna interpretazione delle non superate, raffinate e sintetiche decorazioni vascolari siciliane. Tale fregio è destinato ad esaltare la Giustizia attraverso episodi che, partendo dai tempi biblici (Adamo ed Eva scacciati dal Paradiso terrestre), si concludono, attraverso le successive epoche, nell'Era



2: Palazzo di Giustizia di Catania, dettaglio del fregio di E. Russo e della statua di M. Lazzaro (foto dell'autrice).

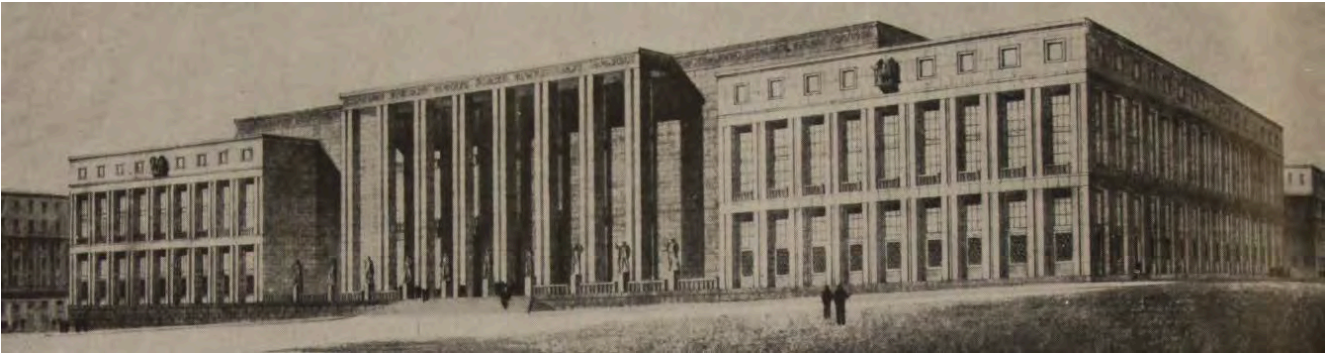
Fascista (la *Carta del Lavoro* consegnata dall'Italia Fascista alle Corporazioni)» [Piacentini 1939, 602].

Il fregio, realizzato dall'artista catanese Eugenio Russo, insieme alla colossale statua della Giustizia caratterizza la facciata dell'edificio, accentuandone il senso di laica sacralità ed evocando un ideale tempio classico riletto in chiave contemporanea. Allo sfondo nero pensato dal progettista, Russo ne sostituì uno color terracotta, sul quale si stagliano le figure dalle delicate cromie e dai contorni netti. Analizzando le scene, costituite da piccoli gruppi, si scorgono elementi – un tempio esastilo, un condottiero a cavallo, un'architettura ad archetti ecc. – riconducibili all'età greco-romana e medievale ed a quelle più moderne, contraddistinte dalla presenza ricorrente di figure porta-bandiera inneggianti alla rivoluzione: il tema di un'ideale evoluzione del concetto di Giustizia nei secoli non è stato tradito. Le figure, sintetiche e idealizzate, adottano uno stile arcaicizzante accostabile al gusto primitivista o alla lezione di Martini più che uno eroico-celebrativo, riconducibile alla pittura vascolare greca. Sebbene tale sensibilità espressiva fosse tipica dell'artista, probabilmente il profondo mutamento socio-politico conseguente alla guerra ha influito sugli esiti dell'opera: se originariamente la celebrazione della Giustizia avrebbe dovuto raggiungere il suo culmine nella rappresentazione dell'Era Fascista, esaltata dall'ideologico ricorso a iconografie desunte dall'antichità classica, negli anni Cinquanta tali ideali furono soppiantati dall'esigenza di una Giustizia astratta, universale, a-storica e naturalmente distante dal regime.

Nella Relazione di progetto Fichera descriveva anche la scultura prevista per il centro della facciata, realizzata da Mimì Lazzaro e posta in loco nel 1955: «La statua di otto metri di altezza,



MARIA STELLA DI TRAPANI

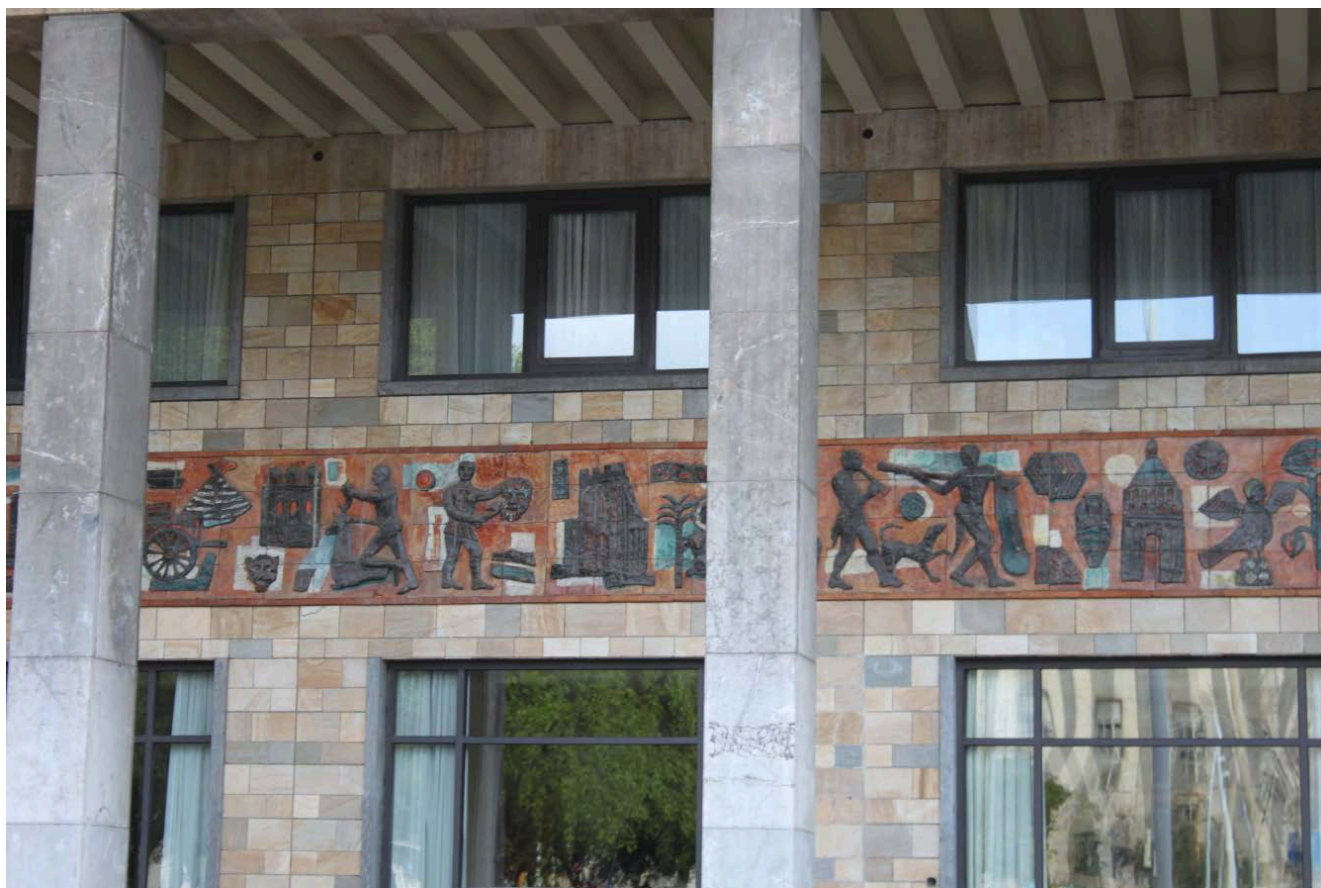


3: G. ed E. Rapisardi, concorso per il Palazzo di Giustizia di Palermo, prospettiva generale, in «Architettura», XVII, 1938, 11.

sorgente dalla cella antistante al pronao, raffigura Temi – figlia del Cielo e della Terra, Dea della Giustizia – e sarà vestita di marmi policromi, conservando tutti gli attributi classici a meno di un particolare: sul globo che essa porta e porge col braccio teso sarà posto un Fascio in acciaio in luogo della Vittoria» [Piacentini 1939, 602]. L'opera bronzea dialoga armonicamente con gli elementi architettonici circostanti – pilastri, scalinata e apertura corrispondente all'ingresso dell'edificio – e con il fregio di Russo, al quale si avvicina stilisticamente per la comune semplificazione delle forme e per il ricorso al linguaggio arcaicizzante dai rimandi classici. Sebbene priva di attributi tradizionali (spada, bilancia o la Vittoria) e di quelli cui faceva riferimento Fichera (globo e fascio), con la sua classica semplicità, spogliata da ogni retorica e riletta in chiave moderna, l'opera si inserisce perfettamente nel contesto, risaltando per la posa composta e fiera, per l'attributo della corona (che, forse non casualmente, la accomuna all'iconografia della Libertà) e per le due figure che accoglie entro i palmi delle mani soppesandone l'innocenza e la colpevolezza. Tale particolare rimanda alla figura della *Iustitia*, affrescata nel 1306 ca. da Giotto all'interno della Cappella degli Scrovegni di Padova, benché agli angeli dotati di spada Lazzaro abbia sostituito due uomini totalmente nudi e disarmati dinanzi al giudizio.

### 3. Il Palazzo di Giustizia di Palermo

Se il caso di Catania rappresenta un'efficace espressione dei valori culturali e sociali fondanti la nuova Italia repubblicana, pur ponendosi in un percorso di continuità rispetto al periodo precedente, la facciata del Palazzo di Giustizia di Palermo esprime quella stessa continuità storico-sociale senza, tuttavia, riuscire a segnare un punto di svolta. Anche a Palermo il progetto architettonico originario venne mantenuto (gli interventi apposti furono di tipo strutturale e materico) ma si rinunciò alle decorazioni inizialmente previste, probabilmente per motivazioni di ordine economico più che estetico. Dall'immagine a corredo dell'articolo sull'esito del concorso [Muratori 1938, 688] e dai disegni appartenenti all'Archivio Privato di Gaetano Rapisardi recentemente pubblicati [Ippoliti 2020, 249-255], ascrivibili altresì alla fase di ripresa dei lavori negli anni Cinquanta, è possibile notare la presenza di elementi decorativi consoni alla monumentalità della tipologia edilizia, pur non richiamando direttamente la tradizione culturale siciliana. Dinanzi ai pilastri a tutta altezza con scanalatura centrale (elemento ricorrente nei progetti dei Rapisardi) erano state, infatti, progettate dieci statue a tuttotondo, poste su altrettanti piedistalli e separate da una balaustra continua, interrotta solo in corrispondenza della scalinata e dell'accesso all'edificio. Inoltre al centro di ciascuno dei due corpi laterali della facciata, a livello dell'attico, erano stati pensati due elementi scultorei



4: Hotel Excelsior di Catania, dettaglio del fregio di E. Fegarotti (foto dell'autrice).

simmetrici che sembrerebbero raffigurare delle aquile – uno dei simboli imperiali desunto, come i fasci o i labari, dal repertorio iconografico romano diffuso in quegli anni – riferibile, altresì, all'emblema della città di Palermo, l'aquila ad ali spiegate. Tale elemento sarebbe, dunque, l'unica concreta connessione con il territorio, insieme alla scelta di marmi locali (travertino siciliano per le facciate esterne, ad eccezione dei pilastri in granito scuro della Maddalena [Nicosia 2002, 63]) poiché, dal punto di vista storico-architettonico, l'edificio si pone in totale discontinuità rispetto al contesto urbano rievocando, invece, il modello meneghino di Piacentini (realizzato con l'aiuto di Ernesto Rapisardi). Diversamente, la prevista teoria di statue, probabilmente dei giureconsulti, richiamava sia la tradizionale decorazione dei Palazzi di Giustizia (da quello di Calderini a quello piacentiniano di Messina, con ritratti scultorei di noti giuristi in facciata) sia i progetti degli stessi Rapisardi e le decorazioni monumentali coeve dai rimandi rinascimentali e prima ancora romani (ad es. lo Stadio dei Marmi presso il Foro Italoico di Roma).

#### 4. Il fregio dell'Excelsior di Catania

L'Hotel Excelsior, realizzato tra il 1952 e il 1956 dagli ingegneri S. Inserra e S. Armao e dall'architetto A. Piazzese, presenta un legame diretto con il Palazzo di Giustizia di Catania, in quanto entrambi si affacciano su piazza G. Verga, separati solo dalla via XX Settembre. L'edificio riprende i due elementi maggiormente caratterizzanti la facciata del Tribunale, ovvero gli alti ed esili pilastri dell'ampio porticato e il fregio decorativo, in questo caso realizzato da



MARIA STELLA DI TRAPANI

Eugenio Fegarotti, come indicato in alto sulla destra. L'opera, che si discosta dalla precedente produzione dell'artista (di cui è un esempio la tarsia marmorea realizzata per il Ristorante Ufficiale dell'E42 [1987, 492]), richiama il fregio di Russo per composizione, materiale e stile (nonostante le differenze a livello contenutistico e cromatico) e sembra rispondere alla descrizione di Fichera per il fregio sulla Giustizia, essendo composta da «quadrelloni di terra cotta decorati con figure e simboli spiccanti» ed evocando in chiave moderna le «raffinate e sintetiche decorazioni vascolari siciliane». Il tema del bassorilievo – la rappresentazione allegorica della Sicilia – ne rivela i caratteri e il valore preminentemente comunicativo, anche rispetto alla destinazione dell'edificio: per molti decenni l'hotel è stato considerato non soltanto una struttura ricettiva bensì un luogo strategico della città, preposto ad ospitare eventi e incontri culturali. Attraverso un linguaggio semplificato, uno stile fortemente evocativo e dei rimandi all'antico riletti in modo sintetico e contemporaneo, l'opera presenta le maggiori città siciliane, quasi in chiave promozionale, ricorrendo ai simboli e al patrimonio artistico e architettonico che le caratterizza. Oltre alla Trinacria vi si scorgono, infatti: episodi mitologici, elementi folkloristici legati alle tradizioni culturali isolate (il carretto siciliano e i paladini), il Liotru (l'elefante) di Catania e architetture tipiche come i templi di Agrigento, Selinunte e Segesta o San Giovanni degli Eremiti per Palermo. Se il fregio del Tribunale poteva solo parzialmente divenire portatore dei valori e dell'identità della Sicilia in virtù del tema (necessariamente astratto dal contesto locale poiché connesso a un'ideale Giustizia), l'opera di Fegarotti risponde pienamente a tale esigenza, fungendo da manifesto della 'sicilianità' o, per riprendere il pensiero di Fichera, della 'mediterraneità' insita nella cultura dell'isola. I valori ideali della nuova Repubblica sono, in questo caso, sostituiti dai valori storico-culturali rappresentativi della Sicilia, in piena continuità rispetto al periodo precedente ma riproposti in chiave maggiormente sintetica ed efficace.

## 5. L'allegoria del Banco di Sicilia di Palermo

La vicenda della sede del Banco di Sicilia di via Ruggero Settimo, nata negli anni Venti, ha trovato compimento solo nel 1957, dopo un concorso per la sistemazione del rione Villarosa ed uno vinto da Salvatore Cardella ma realizzato, come variante dello stesso, da un collaboratore di Piacentini esperto nella progettazione di edifici bancari, l'ing. Cesare Pascoletti<sup>2</sup>. Il Palazzo si pone in continuità rispetto alla produzione architettonica del Ventennio – e quindi in dialogo con il Palazzo di Giustizia, distante appena 700m – poiché «ricorda gli edifici pubblici realizzati tra le due guerre, nelle dimensioni, nei rivestimenti marmorei (bicromi), nell'utilizzo di pannelli decorativi, di motivi a bassorilievo dalle tematiche celebrative» [Cottone, Basiricò, Bertorotta 2007, 45]. Sulla facciata principale, che costituisce uno dei cosiddetti 'Quattro Canti di campagna' (in contrapposizione ai 'Quattro Canti di città', di cui è riprodotto l'impianto ottagonale [Lo Giudice 2014, 32]), si trova il bassorilievo *La Sicilia e le sue attività lavorative*, a coronamento del doppio ordine di finestroni inquadrati da cornice marmorea rosa, del fregio in marmo decorato da motivi astratti incisi e del porticato, costituito da pilastri a doppia scanalatura, altro elemento richiamante il Tribunale. Sebbene non esista una bibliografia specifica sull'argomento, l'opera, coronata dalla didascalia marmorea 'Banco di Sicilia', è attribuibile a Nino Geraci, scultore palermitano che, nel periodo tra le due guerre, aveva già realizzato decorazioni per la prima sede della banca, in via Roma. In luogo delle «allegorie del risparmio, della ricchezza, e di tutti i valori legati all'attività di un istituto di credito siciliano» previste dal progetto di Cardella [Messina 2015, 171], la scultura sintetizza la storia

---

<sup>2</sup> Palermo. ASBS. Atti del CdA del Banco di Sicilia, registro n.97, seduta del 20/09/1952, pp.281-284.



5: Palazzo del Banco di Sicilia nel rione Villarosa, Palermo, dettaglio della facciata con bassorilievo di N. Geraci (foto dell'autrice).

e la ricchezza dell'isola ricorrendo a una composizione che ne accosta su diversi piani le principali risorse e il patrimonio artistico-architettonico e naturale.

La Sicilia è impersonata da una figura femminile allegorica fuori scala rispetto all'insieme, in posa frontale, solenne e dallo sguardo fiero, che richiama diverse iconografie mitologiche: Venere/Galatea per le acque e i delfini ai suoi piedi; Cerere o Abbondanza/Fortuna per l'attributo della cornucopia. Alla fissità della parte superiore si contrappone il movimento di quella inferiore, evocato dal marcato panneggio della veste mossa da elementi naturali (acqua e vento) e accentuato dai tre delfini. Tre sono anche gli uomini, dalle fattezze eroiche e rievocanti la statuaria classica in chiave semplificata, che affiancano la Sicilia incarnando le principali attività lavorative dell'isola, ossia l'agricoltura, la pesca e il lavoro edile – ovvero l'operosità del popolo siciliano quale elemento ottimistico e di progresso –, simboleggiate rispettivamente dai frutti della terra, da un'ancora, una corda e una rete da pesca (che avvolge la figura centrale quasi fosse un serpente) e da una pala, sebbene in questo caso la rappresentazione sia completata dal grande traliccio con carrucola posto in secondo piano. Concludono il bassorilievo

dei grappoli d'uva alternati a limoni e due edifici monumentali depositari della cultura architettonica dell'isola, corrispondenti ai periodi maggiormente rievocati della storia siciliana (Magna Grecia e regno normanno): lo scorcio di un tempio dorico, probabilmente quello di Segesta, e la chiesa di San Giovanni degli Eremiti, spesso assunta in chiave turistico-promozionale per rappresentare Palermo.

## Conclusioni

Dall'analisi dei casi proposti emergono un certo grado di continuità tra il periodo del Regime e l'età repubblicana dal punto di vista architettonico e artistico e la comune ricerca di valori ed espressioni riconducibili alla tradizione culturale siciliana.

Nel caso del Palazzo di Giustizia di Catania, avendo mantenuto intatto il progetto pre-bellico, il compito di rappresentare una Giustizia universale, a-storica e distante dal regime è stato demandato alla decorazione artistica. Il fregio di Russo e la scultura di Lazzaro, essendosi spogliati da ogni possibile rimando fascista, hanno reso la facciata una concreta espressione dei nuovi valori repubblicani, seppure in modo astratto e idealizzato. La continuità con la

MARIA STELLA DI TRAPANI

tradizione precedente e con le radici greco-romane della Sicilia e l'espressione della 'mediterraneità' sono state rese tramite il rimando all'ideale classico e il ricorso ad un linguaggio sintetico di gusto primitivista.

La mancanza di elementi architettonici o decorativi in grado di richiamare la tradizione storico-culturale siciliana rendono, invece, la facciata del Palazzo di Giustizia di Palermo un episodio architettonico della città contemporanea incapace di dialogare con il proprio passato e con il contesto urbano. Pur trattandosi di un'imponente costruzione monumentale, a differenza del caso catanese l'edificio non dichiara immediatamente la sua funzione: sebbene il pronao costituito dagli otto pilastri centrali possa essere letto quale riferimento all'idea del *Tempio della Giustizia*, tale elemento risulta poco rappresentativo ed alieno rispetto alla tradizione architettonica siciliana ripresa, invece, da altri edifici monumentali del Ventennio presenti a Palermo, come il Palazzo delle Poste di Mazzoni, con il caratteristico colonnato dorico rievocante il passato greco dell'isola.

Malgrado attualmente risulti trascurato e non valorizzato, il fregio dell'Hotel Excelsior costituisce un'ideale presentazione dei simboli e delle bellezze dell'isola per i fruitori della struttura, donando un'identità alla facciata e testimoniando la persistenza dei valori insiti nella cultura siciliana nonostante i mutamenti storico-sociali e urbanistici e le evoluzioni stilistiche, attraverso una sintetica reinterpretazione del linguaggio della pittura vascolare greca in chiave contemporanea.

Il medesimo intento emerge, infine, anche nel bassorilievo che decora la facciata principale del Banco di Sicilia di via Ruggero VII, sebbene tale decorazione presenti un maggior grado di sintesi – per l'esigenza di esprimere l'identità siciliana in un'unica scena e non in un insieme di episodi – e un linguaggio più tendente al classico.

#### **Bibliografia**

- COTTONE, A., BASIRICÒ, T., BERTOROTTA, S. (2007). *Le facciate dell'“Architettura Moderna” a Palermo*, in *L'involucro edilizio: una progettazione complessa*, a cura di A. Greco, E. Quagliarini, Firenze, Alinea, pp. 43-52.
- IPPOLITI, E. (2020). *Il disegno per Gaetano Rapisardi. Progetti per Siracusa tra cronaca e storia*, Franco Angeli, Milano, pp. 249-255.
- LO GIUDICE, S. (2014). *Conservare la memoria del Movimento Moderno a Palermo*, in «Per», n. 39, maggio-agosto, pp. 32-35.
- MESSINA, E. (2015). *Architetti e ingegneri del Banco di Sicilia tra Ottocento e Novecento*, tesi di dottorato in Analisi, Rappresentazione e Pianificazione delle Risorse Territoriali, Urbane, Storiche-Architettoniche e Artistiche, XXV ciclo, Dipartimento di Architettura, Palermo, pp. 162-175.
- MURATORI, S. (1938). *Concorso per il nuovo Palazzo di Giustizia di Palermo*, in «Architettura», XVII, 11, pp. 688-695.
- NICOSIA, E., DALIA, S., BARRESI, P. (2002). *Il Palazzo di Giustizia di Palermo. Un'opera pubblica che si può definire esemplare per la corretta e feconda sinergia tra quanti vi contribuirono e l'accurata scelta dei materiali*, in «Bollettino Ordine degli Ingegneri Palermo», n.1, pp. 56-70.
- PIACENTINI, M. (1939). *Recenti opere di Francesco Fichera*, in «Architettura», XVIII, 10, pp. 589-606.

#### **Fonti archivistiche**

- Gazzetta Ufficiale n.183 del 5 agosto 1942, p. 3.234.
- Palermo. Archivio Storico Banco di Sicilia. Atti del CdA del Banco di Sicilia, registro n.97, seduta del 20/09/1952, pp. 281-284.

## *Racconti in superficie tra Occidente e Oriente. La facciata come simbolo di trasformazione urbana nei Lilong di Shanghai*

*Tales on the surface between West and East. The facade as a symbol of urban transformation in Shanghai's Lilong*

**ENRICA DI TOPPA**

Sapienza Università di Roma

### **Abstract**

*La facciata europea è sempre stata un segno che ha raccontato interi brani di città. Ancora più interessante è quando questo ha incontrato l'Oriente, nello scenario dei lilong di Shanghai, quartieri nati dalla combinazione tra stili europei con la tipica struttura cinese. Se fino a quel momento il tetto era il carattere identificativo della casa, l'occidentalizzazione ha riposto questo significato nella facciata, luogo di scambio tra due mondi ormai stratificato nella memoria collettiva locale.*

*The European facade has always been a sign that has told narratives for entire pieces of the city. Even more interesting is when it met the East, in the scenario of the Shanghai lilongs, districts born from the combination between European styles and the typical Chinese structure. Until that moment the roof was the identifying character of the house, the westernisation has placed this meaning in the façade, a place of exchange between two worlds now stratified in the local collective memory.*

### **Keywords**

Lilong, facciata occidentale, memoria collettiva.

*Lilong, western façade, collective memory.*

### **Introduzione**

Nel suo testo *Play It Again Shanghai: Urban Preservation in the Global Era* Ackbar Abbas è alla ricerca di una vecchia chiesa cattolica nel cuore di Shanghai. Dopo svariati tentativi l'edificio si manifesta dietro un cortile, miracolosamente o quasi per magia, ma «It is neither the theatrical David Copperfield nor Jesus Christ the Messiah, however, that should be invoked to explain the church's existence and survival, but rather, the history of modern China and the strange loops it has gone through» [Abbas 2002, 37]. La chiesa è solo un episodio tra le miriadi di luci, centri commerciali, giardini, cortili, teatri, che compongono la città-emporio di Shanghai. La crescita come porto internazionale, la rivoluzione maoista e i cambiamenti politico-economici degli ultimi venti anni, hanno dato forma ad una metropoli di architetture giustapposte le une alle altre, sorte al ritmo di demolizioni e nuove costruzioni che hanno accostato tessuti tradizionali a moderni grattacieli. Quest'immagine descrive perfettamente una città da sempre a cavallo tra Oriente ed Occidente, dove le combinazioni tra forme locali ed influenze straniere hanno creato spazialità ibride, delle quali i *lilong* rappresentano sicuramente un caso emblematico.

I *lilong*, o *longtang*, erano quartieri residenziali nati nelle concessioni straniere, stabilitesi a Shanghai dopo il Trattato di Nanchino nel 1843. Secondo Hanchao Lu, si trattava di una nuova tipologia *mezzosangue*, che introduceva la commistione tra caratteristiche occidentali e cinesi



ENRICA DI TOPPA



1: Blocco di lilong nel cuore di Shanghai (foto dell'autore).

[Lu 1995, 117]. Questa peculiarità emerge già implicitamente nella composizione della parola *lilong*, dove il termine *li* è utilizzato per individuare l'intero isolato come luogo di vita della comunità, e *long*, per descrivere gli stretti vicoli lungo i quali si allineavano gli edifici [Zhao 2004, 50]. Da una parte, il richiamo alla strada sottolinea come la disposizione generale dei fabbricati, affiancati gli uni agli altri, derivi dal modello europeo delle case a schiera. Dall'altra, le singole unità riprendono lo schema della tradizionale casa a corte, *siheyuan*, che non rinuncia all'introversione del cortile, luogo di ritrovo del nucleo familiare. Il cortile è un carattere fondamentale nel tessuto urbano cinese, ambiente che regola la percezione della città attraverso un'esperienza che si muove dall'interno verso l'esterno dell'oggetto architettonico, mai identificato come singolo ma parte di un tutto.

In tal senso la facciata assume un ruolo secondario rispetto a quello che ricopre in Occidente. Se in Europa il fronte di cattedrali, palazzi, edifici pubblici, costituisce la scena di una società aperta, composta da individui, in Cina rappresenta l'elemento di chiusura entro il quale si riuniscono i membri della comunità.

Nei primi *lilong*, costruiti negli anni Settanta dell'Ottocento, questo approccio risulta ancora evidente e sarà stravolto solo con i successivi cambiamenti, dovuti alla crescente domanda abitativa nelle concessioni e nelle aree adiacenti [Lu 1999, 149]. Tale necessità portò al frazionamento della casa in piccoli nuclei abitati da un cospicuo numero di immigrati come commercianti, burocrati, letterati e lavoratori di ogni genere. In questa condizione l'ambiente



che subì maggiori mutazioni fu il cortile che, non essendo più il fulcro della famiglia, venne occupato da altri vani, ridotto a semplice pozzo di luce o spostato sul fronte principale. La sua quasi totale scomparsa e le svariate modifiche dell'impianto abitativo cambiarono radicalmente il rapporto dell'edificato con la strada, che da percorso di distribuzione diviene estensione dello spazio domestico.

Così la natura collettiva della corte si riversa al di fuori della sfera privata. La tipologia acquisisce un carattere più estroverso in cui la facciata diventa protagonista; assume un nuovo significato e «It is this simultaneity and mutuality of Chinese courtyard townhouse architecture and Western decorated facade that comprises the unique and frequently discussed magic of the *lilong*» [Hassenpflug 2010, 64].

### 1. Verso uno spazio estroverso: un racconto in facciata

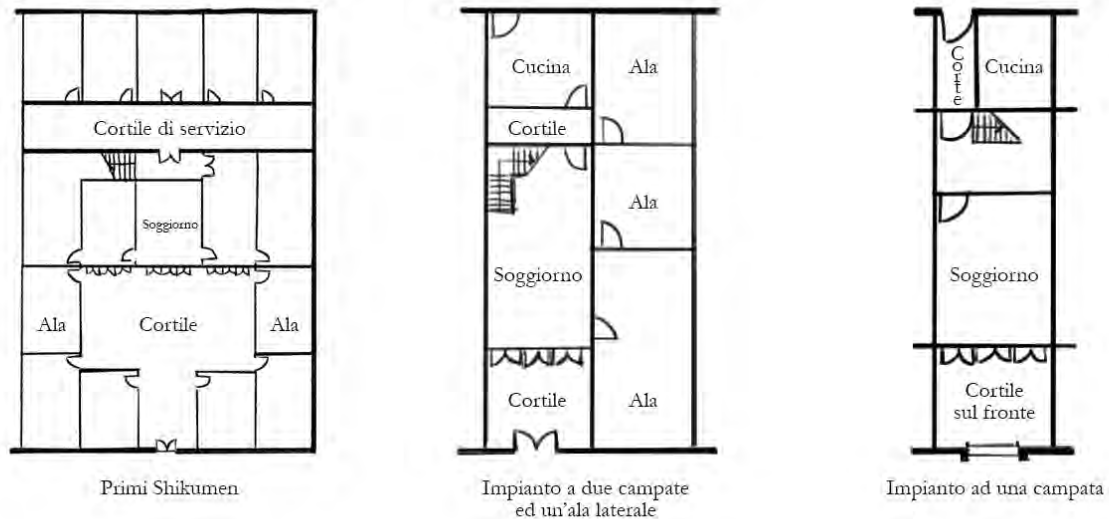
Affrontare l'evoluzione e le ibridazioni della facciata nei *lilong* vuol dire comprendere come nasce l'intreccio tra cultura orientale ed occidentale, dovuto alla particolare condizione in cui prende forma questa nuova tipologia.

È il 1845 quando la regolamentazione dei terreni prevede l'istituzione di concessioni straniere attorno al centro murato di Shanghai, delle vere e proprie isole inglesi, francesi ed americane, interdette ai cinesi. Sarà a causa della rivolta dei Piccoli Coltelli e dei Taiping che un'ondata di rifugiati locali si riversarono all'interno dei confini stranieri, una ghiotta occasione per gli avventori d'oltremare di investire nell'edilizia. In breve tempo si iniziarono a costruire nuovi quartieri composti da abitazioni in legno che, disposte in fila, affacciavano su percorsi connessi ad una strada principale, condizione che durò poco a causa dell'insalubrità e dell'alta infiammabilità dei fabbricati. Così a partire dal 1870 si ebbe la necessità di sostituire il vecchio modello con nuovi e duraturi edifici, ma la scarsa conoscenza delle tecniche costruttive locali da parte degli investitori aprì le porte alla partecipazione delle maestranze cinesi. Da questo momento la cultura occidentale entra in contatto con l'architettura tradizionale, coniugando l'impianto delle case a schiera con quello della casa meglio conosciuta come *shikumen*, uno schema che sembra essere «a 'perfect' match to satisfy nostalgia for traditional Chinese living and the demand for modern urban dwelling with great concern for economy» [Zhao 2004, 59]. Ma nella prima forma che assunsero, gli *shikumen* mantenevano quel carattere introverso derivante dalla tipica casa a corte conosciuta come *siheyuan*. Ogni unità era composta da tre campate che oscillavano tra i 3,2 e i 4,2 metri in larghezza, per una lunghezza totale di 16 metri. Il lato verso il fronte era occupato da un cortile centrale, circondato simmetricamente da due ali laterali e i vani principali della casa, mentre al piano superiore si sviluppavano le altre stanze. Quest'area era separata rispetto alle zone di servizio, collocate sul retro tramite uno stretto corridoio scoperto di distribuzione [Liang 2008, 486].

Questa introversione si rifletteva anche sull'impianto del quartiere, dove file di negozi cingevano il confine dell'isolato a proteggere la sfera privata delle abitazioni. Si trattava di un vero e proprio microcosmo al di là di alti muri caratterizzati per lo più dal solo ingresso principale.

In tale sistema la facciata esterna è vista ancora come un involucro che racchiude i pieni ed i vuoti di un tessuto urbano omogeneo ed indifferenziato. Questa condizione risulta evidente già dal significato della parola *shikumen*, portale di pietra, dove la parola *kumen* richiama i portali che in sequenza segnavano gli accessi principali nelle diverse aree degli antichi complessi palaziali [Lu 1999, 143]. In tal senso lo *shikumen* segna il passaggio tra l'esterno e interno dei *lilong* o tra i vicoli e lo spazio domestico, un attraversamento che non lascia spazio alla contemplazione della facciata ma spinge a varcare la soglia ed immergersi nel mondo della comunità.

ENRICA DI TOPPA



## 2: Schemi dell'autore, evoluzione tipologica dell'unità abitativa.

L'attenzione per la facciata cambia all'inizio del ventesimo secolo, quando la pressante domanda abitativa e il crescente valore dei terreni portano alla necessaria riduzione degli alloggi. Questi ultimi vennero frazionati in diverse unità che avrebbero ospitato non più un'unica famiglia, ma diversi avventori giunti a Shanghai in cerca di fortuna.

In un primo momento l'impianto della casa venne ridimensionato a due campate ed un sola ala laterale e venne eliminato il corridoio che separava l'area principale da quella di servizio. Tra il 1920 e 1930 la tipologia subì un'ulteriore alterazione dello schema, che da due campate venne ristretto ad una e l'altezza complessiva raggiunse in molti casi i tre livelli [Lu 1999, 149–150].

Quest'ultima evoluzione ribaltò completamente il modo di vivere la casa cinese che, da nucleo introverso, si protende verso l'esterno. È la manifestazione di un nuovo modello che presenta una configurazione dell'alzato vera e propria, dovuta alla ricerca di una migliore esposizione e ventilazione, un affaccio verso la strada e soprattutto la quasi totale scomparsa del cortile interno. Se in molti casi quest'ultimo viene completamente eliminato, in altri si sposta sul fronte dell'edificio, diventando uno spazio più decorativo che di aggregazione familiare.

Per la prima volta la facciata assume un carattere estroverso, si adatta ad uno stile di vita occidentale attraverso la variazione di diversi elementi come l'abbassamento del muro che cinge l'abitazione e la sostituzione dei portali *shikumen* con semplici cancelli in ferro [Luo 1997, 18]. Anche lo stesso impianto del quartiere acquisisce una conformazione più aperta. I negozi che accerchiavano l'isolato vennero ridotti, i vicoli che scandivano le file delle abitazioni furono disposti perpendicolarmente alle strade principali, sulle quali iniziarono ad affacciarsi alcuni fabbricati privati. La casa entra a contatto con il mondo esterno e si rivolge verso lo spazio pubblico, separata dal solo giardino sul fronte [Zhao 2004, 64]. Questa condizione portò all'evoluzione di un ultimo modello composto da unità abitative indipendenti. La proliferazione di ville con giardino, separate le une dalle altre, fu la novità che spinse verso l'abbandono del

compatto tessuto dei *lilong*, la massima liberazione del prospetto dall'introversione del blocco residenziale in favore di una tipologia estroversa.

## 2. Elementi architettonici e decorativi: le parole di un altro racconto

Se la facciata diventa protagonista a causa di trasformazioni di natura spaziale, anche la conformazione degli stessi elementi architettonici e l'apparato decorativo subiscono una forte influenza occidentale.

Si già è osservato come l'attenzione verso il fronte sia stata riposta nelle ultime evoluzioni dei *lilong*. Stessa sorte spettò alle componenti che definiscono le superfici esterne, i cui radicali cambiamenti furono diretta conseguenza del nuovo stile di vita dei quartieri residenziali.

Guardando all'architettura tradizionale cinese, il carattere introverso dell'edificato ha spostato l'interesse verso la copertura, a cui erano affidati gli unici segni distintivi di un tessuto omogeneo. In tal senso si può parlare di un primato del tetto, i cui materiali, forme e decorazioni erano espressione dello status sociale della famiglia all'interno del sistema gerarchico o del rilievo di un'istituzione [Hassenpflug 2010, 59]. Lo sguardo cinese era rivolto verso l'alto, nell'attesa di attraversare le soglie che portavano al cortile interno.

Con i *lilong* questa condizione viene scardinata, il racconto urbano si sposta sul fronte. La mescolanza tra Oriente ed Occidente cambia la percezione dell'oggetto architettonico, che inizia ad essere osservato dall'esterno, nei prospetti e nell'apparato decorativo che li caratterizza, nell'utilizzo di nuovi elementi e materiali altri rispetto alla memoria locale.

Ripercorrere questa evoluzione vuol dire tornare indietro ai primi *shikumen*, al portale di ingresso dell'isolato e delle unità abitative, unico vero elemento caratterizzante i fabbricati. Il varco era definito da massicci pannelli di legno dipinti di nero, racchiusi da un telaio in pietra. Di quest'ultimo la componente principale era l'architrave, decorato con motivi tradizionali in mattoni e tegole di finitura che richiamavano lo *Yi Meng*, ordine architettonico tradizionale delle regioni a sud del fiume *Yangtze* [Luo 1997, 80]. La ricchezza del portale risaltava rispetto al resto del prospetto, composto da pareti intonacate bianche, tegole nere e dal tipico timpano in gradini detto *matouqiang* [Liang 2008, 486]. L'esterno concentrava il fruitore sull'azione unica del passaggio verso la sfera privata.

Le trasformazioni spaziali che avvennero all'inizio del ventesimo secolo dettarono sostanziali modifiche nell'alzato. L'influenza occidentale agì sulla modernizzazione della struttura e dei materiali utilizzati, delle tecniche costruttive e dello stile decorativo, che restituirono un significato altro alla facciata.

Già a partire dalle prime tipologie che riducevano i moduli delle campate interne, l'intonaco e le tegole locali vennero sostituite da paramenti in mattoni grigi o rossi e tegole industriali, mentre, nella maggior parte dei casi, sparì il timpano *matouqiang* [Zhao 2004, 60]. Ma accanto alla scomparsa dei classici profili della copertura, si nota un chiaro interesse verso i dettagli dello *shikumen*. Molti acquisiscono caratteristiche occidentali, riproponendo forme geometriche come triangoli, semicerchi, archi e festoni curvilinei ed anche i piedritti si arricchiscono con ordini ionici o in stile musulmano. L'unica parte che ancora incarna un tratto distintivo della cultura locale è l'iscrizione posta tra l'architrave e la cornice, che riporta in caratteri cinesi espressioni come fortuna, felicità e prosperità [Luo 1997, 80]. Il portale diventa a tutti gli effetti una componente che serve a catturare l'occhio dell'osservatore, ma non è l'unica che definisce la nuova facciata.

La stessa superficie esterna subì diverse alterazioni con l'inserimento di nuovi elementi architettonici, primo fra tutti il cortile che viene spostato sul fronte. Da luogo di ritrovo si trasforma in un giardino antistante l'edificio, che denota un nuovo modo di percepire la facciata

ENRICA DI TOPPA



3: Shikumen di ingresso al blocco residenziale (foto dell'autore).

e un primo rapporto con la strada. E questo rapporto si instaura anche con l'utilizzo di un nuovo sistema di bucatore.

Un tempo la ventilazione e l'illuminazione era gestita attraverso la corte, cinta da pareti in legno scandite da grandi aperture. Una volta scomparso il vuoto centrale, le finestre si spostarono sulle pareti esterne, molto spesso accompagnate dalla presenza di balconi e dall'uso di nuovi materiali come l'acciaio.

Da questo momento «Every one could see and be seen by the others, as if the city were one busy street» [Liang 2008, 493]. La facciata assume caratteristiche più occidentali, non è più contenitore di un ambiente devoto alla sfera familiare, ma si qualifica, definisce la singolare identità di ogni abitazione all'interno di un nuovo paesaggio urbano.

### 3. Nuove narrazioni, nuovi significati

La commistione tra cultura orientale ed occidentale è stata alla base della formazione dei *lilong* e nei, successivi anni, il motore di trasformazione degli elementi che li contraddistinguono. Tra questi la facciata ha assunto nuovi significati, è diventata espressione di un modo di vivere lo spazio domestico in relazione con la città, assimilando sempre più un carattere europeo. Giunti a metà del ventesimo secolo si assiste al declino di questa tipologia residenziale. L'isolato compatto viene soppiantato dal singolo edificio meglio rappresentato dagli *Apartment Lilong*,

fabbricati tra i cinque e i sette piani, che aprirono la scena al futuro grattacielo [Arkaraprasertkul 2009, 19]. Molti dei vecchi quartieri vennero rasi al suolo a causa di un radicale cambiamento dello stile di vita, un'inefficienza delle abitazioni dovuta alla scarsa manutenzione e un aumento della popolazione, a cui i *lilong* non riuscivano più a far fronte. Le torri rappresentano la pratica ed innovativa soluzione a questa problematica, il cui successo si è fatto avanti sull'idea di sovvertire una vita di quartiere ormai superata e inadeguata alla moderna Cina.

Nonostante ciò i *lilong* hanno lasciato un'impronta nella storia di Shanghai. A partire dalla fine degli anni Novanta la città ha visto diverse leggi il cui obiettivo era preservare il tessuto storico, in larga misura appartenente alle aree delle ex concessioni straniere. L'aspetto che risulta evidente da questo processo di conservazione è un pragmatismo di intenti che ha promosso uno sviluppo strategico mirato ad un ritorno economico [Ren 2008, 29–31]. Questa condizione ha portato a preservare l'edificio non tanto per una memoria di vita, volta a mantenere l'atmosfera del luogo, ma più per un effetto nostalgico che veicola la sola immagine del passato storico. I *lilong* sono stati un chiaro oggetto di questo piano e *Xintiandi* è forse il caso più emblematico che riassume il passaggio da una politica di demolizione ad un approccio, in qualche modo, conservativo.

*Xintiandi* è un complesso architettonico composto da vecchi *shikumen* e facente parte della riqualificazione urbana dell'area di Taipingqiao nel distretto di Luwan. Quest'ultima nasce nel 1997 dalla collaborazione tra sviluppatori di Hong Kong e Governo, il cui primo obiettivo era mantenere la sede del Communist Party Hall, dove Mao Zedong tenne la prima riunione del Partito Comunista Cinese. Fu grazie all'intervento di Benjamin Wood, architetto dello studio Wood & Zapata incaricato del progetto di riqualificazione, che si decise di preservare anche i due blocchi limitrofi all'edificio e trasformarli in un quartiere commerciale. L'operazione vide una prima demolizione delle case più fatiscenti, che permise di ampliare la sezione di spazio pubblico ma allo stesso tempo mantenere le vecchie proporzioni, così da restituire la percezione dei vicoli. Successivamente diversi *shikumen* dell'isolato nord vennero conservati, le facciate restaurate secondo forme e colorazioni originali, mentre molte abitazioni del blocco sud vennero sostituiti da un centro commerciale [Ren 2008, 35]. Tutt'altra sorte spettò all'interno degli edifici, che furono completamente riprogettati per ospitare negozi e ristoranti di lusso, pronti ad accogliere la nuova ondata di turisti. L'esito dell'intervento risulta alquanto controverso; se da una parte si tratta di un primo approccio conservativo, una nuova strategia da sperimentare, dall'altra l'intento era volto al potenziale economico racchiuso dietro la natura storica di *Xintiandi*, una sorta di «business strategy in which architectural legacies are transformed into symbolic value of real estate» [Yang, Chang 2007, 1823].

In tal senso la facciata diventa assoluta protagonista veicolando nuovi significati, diventando simbolo di una città che mantiene il proprio legame con il passato ma instaura uno stile di vita rinnovato e moderno. Il fronte rappresenta ancora una volta l'incontro tra Oriente ed Occidente, ma se un tempo questa commistione seguiva l'evoluzione del modo di vivere la casa, a *Xintiandi* rinuncia a qualsiasi collegamento con la funzione abitativa, qualsiasi corrispondenza tra interno ed esterno. È scenografia di una Shanghai storicizzata che abbandona ogni relazione con la passata vita domestica.

## Conclusioni

Sin dalle prime evoluzioni i *lilong* sono stati un perfetto connubio tra cultura orientale ed occidentale. In particolar modo la facciata è l'elemento che più ha coniugato forme locali e straniere, assumendo il ruolo di spazio filtro tra interno ed esterno e modificando il modo cinese



ENRICA DI TOPPA



4: Quartiere Xintiandi a Shanghai (foto dell'autore).

di vivere la casa. E come tale si è trasformata in elemento narrativo all'interno del tessuto urbano; il fronte si apre verso la strada e diventa quinta architettonica di un rinnovato spazio pubblico, luogo di incontro della comunità.

L'influenza dell'Occidente ha trasposto in superficie un racconto di commistioni, che ha accompagnato l'evoluzione di Shanghai a tal punto da essere riconosciuto come un carattere unico ed identitario. Questo valore storico e culturale ha mosso la volontà di preservare questi quartieri, in un processo che non vede più i *lilong* come immagine nostalgica della città ma come trasmissione di una memoria legata alla vita quotidiana. Tanti sono i progetti che investono questi quartieri e tanti quelli in cui la facciata è ancora protagonista, territorio di incontro tra due mondi che esprime un carattere squisitamente cinese.

#### Bibliografia

- ABBAS, A. (2002). *Play it again Shanghai: urban preservation in the global era*, in *Shanghai Reflections: Architecture, Urbanism, and the Search for an Alternative Modernity*, a cura di M. Gandelonas, New York, Princeton Architectural Press, pp. 37-55.
- ARKARAPRASERTKUL, N. (2009). *Toward modern urban housing: redefining Shanghai's lilong*, in «Journal of Urbanism», vol. II, n.1, p. 19.
- HASSENPLUG, D. (2010). *The Urban Code of China*, Basilea, Birkhäuser Verlag GmbH.
- LIANG, S. Y. (2008). *Where the Courtyard Meets the Street: Spatial Culture of the Li Neighborhoods, Shanghai, 1870–1900*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», vol. LXVII, n. 4, pp. 482-503.

- LU, H. (1995). *Away from Nanking Road: Small Stores and Neighborhood Life in Modern Shanghai*, in «The Journal of Asian Studies», vol. LIV, n. 1, pp. 93-123.
- LU, H. (1999). *Beyond the neon lights: everyday Shanghai in the early twentieth century*, Berkeley, University of California Press.
- LUO, X. (1997). *Shanghai Longtang*, Shanghai, Shanghai People's Fine Arts Publishing House.
- REN, X. (2008). *Forward to the Past: Historical Preservation in Globalizing Shanghai*, in «City & Community», vol. VII, n.1, pp. 23-43.
- YANG, Y.-R., CHANG, C. (2007). *An Urban Regeneration Regime in China: A Case Study of Urban Redevelopment in Shanghai's Taipingqiao Area*, in «Urban Studies», vol. XLIV, n.9, pp. 1809-1826.
- ZHAO, C. (2004). *From shikumen to new-style: a rereading of lilong housing in modern Shanghai*, in «The Journal of Architecture», vol. IX, n.1, pp. 49-76.



## *Le facciate di Valogno 'borgo d'arti': un palinsesto di segni e disegni* *The facades of Valogno 'arts village': a palimpsest of signs and drawings*

**ORNELLA CIRILLO**

Università della Campania Luigi Vanvitelli

### **Abstract**

*Il centro aurunco di Valogno, rinomato sin dall'età moderna per l'attività estrattiva di pietre da macina, a metà Novecento si è spopolato, inducendo una progressiva perdita di identità del luogo, contro la quale il progetto di street art 'I colori del grigio' ha potuto di recente porre un valido freno.*

*L'arte in facciata, impressa prima sui portali delle abitazioni e sul fronte principale del palazzo baronale e, poi, sugli edifici posti lungo la principale spina stradale, resi con il muralismo una variopinta bacheca a scala urbana, qualifica il borgo e lo rende testimonianza dell'opportunità offerta dall'arte di portare nuova qualità etica ed estetica nei paesi di area interna.*

*Valogno, renowned since the modern age for the mining of millstones, in the mid-1900's has almost depopulated, causing a progressive loss of identity, against which the street art project 'The colors of grey' has recently been able to put a brake on.*

*The art in facade, imprinted first on the portals of the buildings and on the main front of the baronial building, then on the buildings overlooking the main road thorn, rendered with the mural art a colourful wall on an urban scale, qualifies the village and testifies to the opportunity offered by the art to bring new ethical and aesthetic quality in the inner area countries.*

### **Keywords**

Street art, rigenerazione urbana, apparati decorativi delle facciate degli edifici storici.

*Street art, urban regeneration, decorations of facades of historic buildings.*

### **Introduzione**

Il legame diretto tra spazio urbano e arte pubblica, che di recente è stato assunto come paradigma per lo studio della rigenerazione di alcune città, è al centro del dibattito internazionale: la molteplicità dei casi e la rinnovata geografia con cui questo fenomeno si presenta stanno spingendo la comunità scientifica a interessarsi dell'uso dei linguaggi artistici nella definizione della nuova estetica urbana. Col proliferare delle iniziative il tema si rilegge sia per rimarcarne le dimensioni antropologiche e sociali, sia per esaminarne le ricadute sul piano architettonico e urbano. Il riuso delle cortine edilizie e la riappropriazione di alcuni ambiti pubblici mediante l'arte muralista sono processi comuni che rivelano la fragilità o viceversa la grande vivacità dei luoghi in cui essa si manifesta.

Tale sollecitazione induce le istituzioni come il MiBACT, che sta mappando le opere di arte pubblica italiana, e gli studiosi a un'osservazione del fenomeno nei vari quadranti regionali, spingendo la nostra analisi sulla Campania e, in particolare, nella provincia di Caserta, dove la questione si può concentrare su Valogno, uno dei 24 casali di Sessa Aurunca, col risultato di farci scoprire, dietro il vigore dei colori e delle immagini, le radici della sua storia e i silenzi che l'avevano compromessa.

## **1. 'I colori del grigio'**

Nella regione l'arte pubblica muralista registra una presenza molto numerosa; se si eccettuano Napoli e Caserta, dove assume i connotati usualmente ammessi nella scala delle metropoli [Dogheria 2015; Corbisiero, Cadetti, Corbi 2020, 255-257], si può incontrare in almeno una decina di paesi, nei quali, al di là dei linguaggi espressivi adottati da ciascun autore, raggiunge esiti di varia natura. D'altra parte sono molte le differenze che distanziano per temporalità e intensità i diversi casi: si va da quello pioniere di S. Bartolomeo in Galdo, realizzato nel 1976, a quelli più recenti, soprattutto successivi alla ricostruzione imposta dal sisma del 1980, di Ariano Irpino, Lioni, Palomonte e anche di Bonito, dove, dal 2011, il collettivo Boca «sfrutta questa potente forma d'espressione artistica per creare qualcosa di bello e di nuovo nel piccolo centro campano nel cuore dell'Irpinia» [<https://www.collettivoboca.it/chi-siamo/>; Arnaldi 2017, 172-174]; e ancora, da quelli di Casatori, nell'agro nocerino-sarnese, e di Ottati e Piano Vetrale nel Cilento [Pellecchia 2012, 106-107, 200-201], in cui la creatività urbana intende contribuire al rilancio dei centri storici, raccontando le tradizioni dei paesi, a quello meno strumentale di Furore [Pisacane 2020], in cui artisti di indubbia notorietà con tecniche pittoriche, ceramiche e polimeriche contemporanee, completano con qualificati innesti d'arte le superfici murarie di uno strepitoso borgo della costiera amalfitana, privo di edifici monumentali. Qui infatti, il progetto di arte pubblica, avviato nel 1983, non nutre il bisogno di riappropriazione degli spazi urbani, ma integra con 'un'altra bellezza' quella del suo paesaggio naturale.

A Valogno, invece, il progetto denominato dai promotori 'I colori del grigio', mosso dall'esigenza di avviare un percorso di rinascita individuale e dall'idea di coinvolgere l'intera comunità locale per accrescerne il senso civico, si è sviluppato dal 2008, riuscendo a connotare il casale come singolare 'borgo d'arti' – da noi immaginato con e senza apostrofo [Cirillo, Argenziano 2020] –, che usa, infatti, le arti come strumento per spingere i cittadini a 'darsi' in favore del benessere comune. La cultura della prossimità, intesa come apertura all'altro per attivare un sistema di azioni orientate al bene della collettività, ha scritto una pagina straordinaria della storia urbana contemporanea, dimostrando che il 'borgo d'arti' si nutre del reciproco donarsi prima che delle molteplici forme d'arte. L'accudimento di uno spazio, come quello dei muri, «significa – come sostiene chi lo ha animato –, dedicarsi alla vita e ripartire con essa» [Verdile 2020]!

Nella cittadina aurunca questo fenomeno definisce una storia urbana di natura 'personale' e poi comunitaria, per lo stretto legame che lega i suoi promotori al contesto cittadino. Giovanni Casale e Dora Meselella, coi loro tre figli, da Roma vi si sono trasferiti per vivere nel silenzio di un piccolo paese il nuovo corso della loro avventura collettiva e hanno cercato, nel silenzio dei vicoli e nelle relazioni con i pochi concittadini, lo spunto per condividere esperienze di una socialità nuova. Lui ha una cultura di matrice cognitivo comportamentale e un forte interesse per la pratica dell'economia sostenibile che ha applicato nel luogo in cui abita; la moglie ha uno spiccato spirito creativo che utilizza per perseguire l'obiettivo di proporre ai concittadini, apparentemente indifferenti a questi temi, un modo più diretto di accostarsi all'arte e di fruire lo spazio pubblico. Pertanto, qui hanno promosso un progressivo intervento di sovrascrittura delle pareti esterne degli anonimi edifici esistenti, all'interno di un laboratorio corale finalizzato a 'cancellare il brutto': il brutto fisico, generato nel tempo dall'opera incontrollata degli abitanti che avevano modificato con superfetazioni e alterazioni i fabbricati e l'impaginato delle loro cortine [Pino 2019, 635]; il 'brutto' più generale del contesto urbano, reso pertanto privo di interesse; ma anche quello delle loro emozioni, rabbuiate dalla notizia dell'inguaribile malattia di un figlio, e di quelle dell'intera comunità che andava simbolicamente sollecitata a curare gli spazi reali e virtuali della propria esistenza.





1: Valogno, murales di Alessandra Carloni 'Trilogia dell'amore' e di Salvo Caramagno 'La festa di San Michele'.

## 2. Il quadro urbano

Lo stato di fatto su cui questa avventura si è innestata era quello tipico di un borgo d'altura, un insieme compatto di case, chiese e spazi verdi, che rischiava un inevitabile spegnimento. Con la struttura a fuso, incardinata sul camminamento sinuoso di via Palazzo, aveva progressivamente alterato il suo impianto medievale, arrivando nell'ultimo secolo a rendere il suo volto originario quasi irriconoscibile.

Il territorio aurunco si era definito sin dall'età comunale con un insediamento rado e policentrico, ben leggibile nella rappresentazione cartografica realizzata tra 1836 e 1840 dal Reale Ufficio Topografico dell'ex Regno di Napoli nei *Disegni originali della Carta dei dintorni di Napoli alla scala 1:20000* (Foglio 18, Tavola n.1) [Valerio 1993, pp. 640-644], secondo quella dinamica insediativa indirizzata al capillare sfruttamento delle risorse naturali disponibili in loco. Valogno – denominato qui e nelle fonti storiche «Vologna piccolo», alterazione di Balogno o Baloneo, per distinguerlo dal vicino casale di S. Maria di Valogno [De Masi 1756, 258-260; Diamare 1906, 56] – contribuiva all'economia locale con le miniere dei macigni. La natura geologica del sito aveva, infatti, alimentato una fiorente attività estrattiva, destinata, nel circondario del sistema vulcanico di Roccamonfina, a ricavare un buon materiale da costruzione per basoli di rivestimento e pavimentazione, e in particolare in quello di Valogno a formare mole da usare nei molini a pietra naturale per la macina dei cereali, cavate dal leucitofiro compatto derivato dagli stessi vulcani estinti [Tenore 1872, 25]. Dalle cave naturali in altura – siamo a circa 400 metri s.l.m. – le macine giungevano al Porto delle mole del Garigliano attraverso i rivi che vi confluivano sulla sponda sinistra, dando vita a un'attività fondamentale nel sistema produttivo alimentare preindustriale.

La stessa grande disponibilità di pietre vulcaniche e di una mano d'opera specializzata nella sua lavorazione aveva favorito l'impiego di arnesi in pietra nelle attività contadine, ma anche la diffusione di portali con motivi ricorrenti, quali blocchi monolitici, mensole, dadi e chiavi di volta piuttosto marcati [Farinaro 2014, 113-114]. In molti casi, inoltre, il concio in chiave che spesso ha un estradosso cuspidato, risulta inciso con la data di costruzione, così che il muro possa esplicitare una chiara funzione 'parlante' verso il passante.

Nel solco della lettura simbolica associata ai 'segni' rinvenuti sui fronti degli edifici di Valogno, va annotata anche la presenza su molti portali di incisioni in forma di croci o di ruote inscritte in un cerchio. Nella loro varietà a quattro raggi, a sei bracci o a otto punte, questi contrassegni, quasi sempre collocati in un tondo appositamente aggiunto sul concio in testa o sui dadi di imposta

dell'arco, sembrano voler precisare un atto di rinnovamento, corrispondente con ogni probabilità all'anno inciso sulla pietra. Nelle sue varianti, infatti, la ruota in ogni cultura simboleggia il ciclo delle notti e dei giorni, della vita, della morte e della rinascita, che qui potrebbe associarsi a conversioni di natura religiosa degli abitanti o architettonica degli stabili stessi.

Attivo fino alla metà del secolo scorso, lo sfruttamento delle cave di pozzolana, calce, basalto e tufo ha alimentato l'economia dei casali aurunci, ma poi la loro stessa chiusura, per il sopraggiungere di nuovi sistemi produttivi, ha determinato il graduale allontanamento degli abitanti dal centro. Alla metà del '900, infatti, una forte emigrazione, parallela allo sviluppo industriale dell'Europa centrale e dell'Italia settentrionale, ha drammaticamente modificato la composizione professionale della popolazione, mentre si verificava lo svuotamento di buona parte delle abitazioni. La comunità pertanto si è radicalmente ridotta, giungendo dal 1991 a oggi a contare circa 80 unità [ISTAT 1991, 283], e i suoi edifici si sono preparati all'incuria, accentuata dagli improvvisi interventi di consolidamento eseguiti dopo il sisma del 1980. I segni di questa stagione si sono fusi con le preesistenze catalane più semplici – scale, modanature, ornie e portali sottolineati, come è consueto in questo linguaggio compositivo, da cornici sagomate a toro e gole [Carinola 2003, 66] – rendendo gli impaginati sgradevoli e pure di difficile riqualificazione.

Il degrado è stato, dunque, un pretesto concreto per avviare una nuova stagione della vita della cittadina e per sfruttare l'arte pubblica affinché, senza aggiungere volumi o abbattere proprietà private e con investimenti relativamente contenuti, si potesse nascondere lo sgraziato contesto.

### 3. Segni e disegni sui muri

Sono più di ottanta oggi le opere esposte sulle pareti, tra dipinti muralisti, manufatti in pietra o in ceramica – connessi alle tradizioni manifatturiere locali e dei vicini casali di Cascano e Corbara –, su temi a volte fiabeschi o didascalici, altri celebrativi, realizzate, dai creativi coinvolti da Dora e Giovanni. Tra loro si alternano capostipiti di questo settore pittorico, impegnati con il G.I.M.N. – Gruppo Itinerante Murales Naïf – sin dagli anni ottanta del '900 nella prima divulgazione italiana di questa forma d'arte, come l'emiliano Franco Mora e i siciliani Salvo Caramagno e Carmen Crisafulli, e giovani come la romana Alessandra Carloni o il napoletano Valentino Silvestre e il casertano Emanuele Riccio. Ci sono scene iperrealistiche ispirate alla storia e ai mestieri locali – la festa di San Michele, il brigantaggio,



2: Valogno, murale di Alessandra Carloni in via Palazzo 47; portale dell'hospitium degli Ospedalieri di San Giovanni di Gerusalemme con croce di Malta a rilievo; portale con concio di chiave cuspidato e croce incisa.





3: Fronte del palazzo baronale di Valogno.



4: Fronti della masseria Ciocchi nel casale di San Ruosi a Carinola e del palazzo ducale di Solopaca.

la mietitura, la lavorazione dell'olio –; citazioni delle credenze popolari riferite alla figura del 'mazzamauriello' – folletto del folclore romano e napoletano che spaventa le persone cattive ma è buono con quelle gentili –; oppure dipinti evocativi del programma artistico avviato dai due promotori, come il pannello di Valentino Silvestre dedicato a Frida Kahlo, che nella figura dell'artista messicana violentata dalla malattia e risorta a nuova vita attraverso l'arte propone per analogia il connotato prevalente del nuovo borgo di Valogno, o pure come quello di Salvo Caramagno *Lo studio del pittore* che con tratti naïf riassume il contributo che l'estro veicolato dall'uso di bombolette, rulli o pennelli offre agli edifici in cerca di riscatto.

Connotati nella gran parte dei casi da un'estensione in altezza piuttosto limitata, in ragione della volontà di accompagnare lo sguardo del passante a vista d'occhio e della condizione

urbanistica del contesto, i murales si innestano sulla superficie muraria secondo modalità differenti. In alcuni casi l'autore ha tenuto conto delle preesistenze edilizie e delle imperfezioni integrandole nella composizione iconografica, oppure ne è stato fortemente condizionato nella stesura; in altri casi, invece, l'iconografia è del tutto autonoma rispetto al supporto murario.

Come in un vero e proprio percorso museale, questi lavori si rincorrono dal primo edificio disponibile a fronte strada all'ingresso del paese lungo la principale arteria stradale dell'abitato e nelle sue poche diramazioni laterali, delineando un suggestivo itinerario di attraversamento che porta anche a incontrare le poche testimonianze architettoniche di rilievo della sua storia. In partenza la chiesa di S. Michele Arcangelo – costruita con probabilità agli inizi del XIV secolo [Di Marco 1995; *La Parrocchia: luogo di fede, luogo di storia* 2013, 205-207] –; poi, su via Palazzo, l'edificio baronale e le cappelle di S. Antonio di Padova e di S. Giuseppe.

Tra loro, in relazione al tema dell'arte in facciata, è degno di nota il palazzetto baronale, grosso complesso a impianto irregolare, derivato probabilmente dall'aggregazione di più corpi su una preesistente struttura catalana a corte: in quello più basso insiste il giardino pensile, mentre in quello più voluminoso l'inconsueta presenza di un sistema decorativo parietale differenzia ulteriormente le parti tra di loro. È ipotizzabile che il blocco più interno dell'isolato, fosse originariamente destinato a ospedale dell'ordine di San Giovanni di Gerusalemme, in ragione della presenza sul concio di chiave del portale di un rilievo che rappresenta una croce di Malta. Questa indicazione si può far risalire alla fase in cui gli Ospedalieri, soprattutto dopo la metà del '300, si erano diffusi in Terra di Lavoro, stabilendo *domus* a Capua e a Sessa Aurunca e *hospitium* prevalentemente lungo le principali vie di comunicazione, in prossimità di luoghi particolarmente salubri come il nostro, nei quali offrivano attività caritative ai pellegrini [Salerno 2001, 105-125].

È verosimile che l'antica sede ospedaliera fosse stata trasformata in residenza privata attraverso l'inserimento di una nuova 'pelle', con cui la sostanziale irregolarità di impianto è stata dissimulata dall'esuberanza delle decorazioni a rilievo nel fronte principale: scelta congruente con la posizione dell'edificio nell'intricata cortina edilizia e con la necessità di definirne il volto esterno nella destinazione privata signorile di palazzo baronale.

L'ornamentazione, rilevata in tracce consistenti al secondo e terzo livello, ma generalmente compromessa per la mancanza di tutela, si presenta omogenea nel disegno, reso da fasce di intonaco liscio in sottosquadro rispetto alla contrastante superficie rugosa, con alternanza di combinazioni di semicerchi a ottagoni irregolari con i lati diagonali concavi, occupati centralmente da medaglioni. Ottenuta attraverso il sistema della stampinatura con cui sulle pareti si realizzavano motivi decorativi continui, usando forme ripetute secondo un modulo sempre uguale, questa finitura parietale coniuga esigenze estetiche e di protezione con una tecnica a metà strada tra lo sgraffito e la stuccatura a rilievo: mentre in quest'ultimo l'intonaco esterno veniva decorato con una sorta di pittura a chiaroscuro resa da linee profonde impresse nel muro, la pratica dello stampo affidava a magisteri più poveri e alla bicromia, definita dal contrasto tra intonaco a grana grossa steso sul sottofondo a granulometria più fine, gli effetti dell'ars plastificatoria [Jaoul 1874, 94; Il costruttore 1907, 166-167; Biscontin, Driussi 2001, 73-78]. In questo caso, infatti, diversamente dallo sgraffito tradizionale italiano rilevato di pochi mm, la superficie a rialzo ha uno spessore di circa 3 mm, affine all'esgrafiado spagnolo, nella versione a dos tendidos con cui si ottengono effetti tridimensionali simili a quelli delle architetture moresche [Esposito 2015, 368-380; Pellegrino 2014, 135-138]. Anche là, infatti, una formella traforata consente di imprimere sul muro giochi seriali di cerchi isolati, tangenti o secanti, oppure di elementi circolari che originano forme floreali, e di quadrilateri o altre forme regolari, con declinazioni varie lussuose o più popolari [Giordano, Barba 2012, 79-96; Ruiz 2001].





5: Facciate delle chiese del SS. Corpo di Cristo a Solopaca e del SS. Salvatore a Caggiano.

Nel nostro caso questo procedimento non replica le sagome del bugnato, né simula grottesche o citazioni antiquarie rese dalla combinazione di materiali pregiati, come accadeva nell'Italia centrale dal XV secolo [Forcellino 1991], ma evoca, come è appropriato fare con lo stucco, l'idea della facciata dipinta mediante l'impiego di materiali di basso pregio, lavorati da maestranze specializzate. Gli elementi a rilievo, qui come in casi analoghi da noi individuati, trasformano i prospetti in elaborati fronti ornati, aprendo gli studi a un interessante sviluppo della ricerca.

A dispetto della relativa fragilità fisica di questa finitura che ne ha determinato nella gran parte dei casi la perdita, non pochi sono gli esempi ancora presenti in Campania. Un corrispettivo in questa stessa zona, oltre quello molto deteriorato di un palazzetto di Cascano, si riscontra nella masseria Ciochi nel casale di San Ruosi a Carinola, nel palazzo baronale di Formicola e viene sviluppato pure in altri centri minori della regione: nel beneventano è a Solopaca, nella chiesa del SS. Corpo di Cristo e, con analoga ricchezza decorativa, nel palazzo Ceva Grimaldi, mentre assume toni più sobri nei castelli di Sant'Agata dei Goti e di Faicchio; in provincia di Salerno se ne trovano diversi campioni soprattutto nelle aree 'povere' cilentane, nei palazzi signorili di Salvitelle e nelle facciate barocche della cattedrale di Scala, della chiesa del SS. Salvatore di Caggiano [Gallo 2004, 201-203] e a Montoro Superiore nel cinquecentesco monastero di Santa Maria degli Angeli; la chiesa di San Marco a Sant'Angelo dei Lombardi va citata, infine, come esempio per il territorio avellinese [Dalla Negra, Nuzzo 2008, 27-34].

Individuati i caratteri e i possibili riferimenti culturali, avvalorati per Valogno dalla provenienza spagnola dei duchi di Sessa e dei loro procuratori dal XV al XVII secolo [Di Marco 1995, 77-89], rimane ancora da scrivere la storia di questi trattamenti parietali chiarendo, sia l'ambito



cronologico di riferimento, complicato dall'autonomia costruttiva dei fronti rispetto all'interesse degli edifici – la chiesa e il palazzo ducale di Solopaca, conclusi l'una nel 1660 e l'altro nel 1682, si riferiscono alla stagione in cui il feudo apparteneva ai Ceva Grimaldi, famiglia di origine genovese [Formichella 2018, 27]; per il casale di San Ruosi, sappiamo che il suo sviluppo architettonico si compie nel secondo Seicento [Amelio 2017] –, sia possibili confluenze con tecniche artistiche di ambito scultoreo.

## Conclusioni

Ritrovata, dunque, nella facciata del palazzo baronale di Valogno una peculiarità che la ricongiunge idealmente alla forma artistica parietale più celebrata dei murales, si conferma anche in questo caso la superficie come luogo del degrado, forse quello più violento e inevitabile, ma si riprova pure il suo valore di 'luogo della testimonianza storica ed estetica per quegli aspetti figurativi e 'secondi' che modellano la cosiddetta 'patina'. Di conseguenza, giungiamo pure a considerazioni su temi di conservazione, perché, muovendo dalla premessa che ogni finitura ha importanza almeno come portatrice di informazioni storiche e tecniche, ed è quindi degna di essere studiata, si ribadisce l'importanza della sua tutela<sup>1</sup>, sia per motivazioni storico-estetiche, sia per evitare il problema complesso della sua sostituzione. Occorre pertanto insistere perché le tracce autentiche del suo passato possano essere sottratte a ulteriori contraffazioni, lasciandoci così ancora sperare, come sostiene Renzo Piano, che le periferie possano dimostrarsi 'fabbriche di sogni'!

## Bibliografia

- AMELIO, A. (2017). *Restauro e valorizzazione nella Masseria de' Ciocchi S Ruosi a Carinola (Ce)*, Tesi di Laurea Magistrale, rel. M. D'Aprile, correl. M. Borrelli, Università degli studi della Campania Luigi Vanvitelli.
- ARNALDI, V. (2017). *Sulle tracce della street art. Viaggio alla scoperta dei più bei murales italiani*, Roma, Ultra.
- BISCONTIN, G., DRIUSSI, G. (2001). *Lo stucco. Cultura, tecnologia, conoscenza*. Marghera-Venezia, Arcadia Ricerche.
- Carinola e il suo territorio. Rassegna di beni architettonici* (2003), a cura di C. Cundari, L. Carnevali, Roma, Edizioni Kappa.
- CIRILLO, O. ARGENZIANO, P. (2020). *Urban and community renaissance in the Caserta area: the "arts village" of Valogno*, in «Disegnarecon», vol. 13, n. 24.
- DALLA NEGRA, R. NUZZO, M. (2008). *L'architetto restaura. Guida al laboratorio di restauro architettonico*, Caserta, Spring.
- DE MASI, T. (1756). *Memoria storica degli Aurunci antichissimi popoli dell'Italia e delle loro principali città Aurunca e Sessa*, Napoli, Giuseppe Maria Severino Boezio.
- DIAMARE, G. (1906). *Memorie critico-storiche della Chiesa di Sessa Aurunca*, t. I, Napoli, Artigianelli.
- DI MARCO, G. (1995). *Sessa e il suo territorio tra medioevo ed età moderna*, Marina di Minturno, Caramanica.
- DOGHERIA, D. (2015). *Street art. Storia e controstoria, tecniche e protagonisti*, Firenze, Giunti.
- ESPOSITO, D. (2015). *Finiture diverse*. In *Atlante del restauro*, diretto da G. Carbonara, t. 1, Utet, Torino.
- FARINARO, G. (2014). *Portali in pietra vulcanica del Roccamonfina. Studio preliminare e caratteri essenziali*, in *Nella terra di Fina. Scritti in memoria di Vittorio Ragucci*, a cura di A. Panarello e G. Angelone, Marina di Minturno, Caramanica.
- FORCELLINO, A. (1991). *La diffusione dei rivestimenti a stucco nel corso del XVI secolo*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 41-42, pp. 23-51.
- FORMICHELLA, C. (2018). *Solopaca. Guida storico-artistica*, s.e.
- GALLO, M.C. (2004). *Tipi e forme degli ammodernamenti barocchi nel salernitano*, Salerno, Laveglia.

---

<sup>1</sup> Con decreto n. 61 del 18.4.2007 del Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Campania, l'immobile è stato dichiarato di interesse particolarmente importante, ai sensi del D.L. 22.1.2004 n. 42, con conseguente imposizione di vincolo; ringrazio il dott. Fabio Tarantino per la consultazione della relazione.

- GIORDANO, M. BARBA, S. (2012). *Le geometrie del decoro architettonico. Sistema di presa scanning 3D e prototipazione*, Fisciano, CUES.
- Il costruttore. Trattato pratico delle costruzioni civili, industriali e pubbliche delle arti ed industrie attinenti disposto alfabeticamente* (1907), vol. VI, Milano, Vallardi.
- JAOUL, F. (1874). *Vocabolario di architettura e di arti affini ordinato per rubriche e corredato di un elenco alfabetico delle voci usate in Napoli con le corrispondenti italiane*, Napoli, De Angelis.
- La Parrocchia: luogo di fede, luogo di storia. Profilo storico-pastorale delle Comunità cristiane della Diocesi di Sessa Aurunca* (2013), a cura di A. Napoletano, C. Fiorenza, R. Gutturiello, R. Sasso, Marina di Minturno, Caramanica.
- PELLECCHIA, R. (2012). *Le 100 meraviglie del Cilento e Vallo di Diano*, Amalfi, Officine Zephire.
- PELLEGRINO, S. (2014). *L'intonaco sgraffito nei palazzi fiorentini: approccio metodologico per la conoscenza e la documentazione dei fronti*, Tesi di Dottorato di ricerca, tutor E. Mandelli, Firenze.
- PINO, A. (2019). *Valogno borgo d'arte, la città dei murali*, in *Riconoscere e far conoscere i paesaggi fortificati*, Atti del congresso internazionale di studi, special Issue, n. 1, a cura di M. Fumo e G. Ausiello, Napoli, Luciano Editore, pp. 635-638.
- ISTAT (1991). *Popolazione e Abitazioni, Fascicolo Provinciale Caserta, 13° Censimento generale della popolazione e delle abitazioni*, Roma, ISTAT.
- RUIZ, A.R. (2001). *El Esgrafiado. Un revestimiento mural*, Leon, Editorial de los Oficios.
- SALERNO, M. (2001). *Gli Ospedalieri di S. Giovanni di Gerusalemme nel Mezzogiorno d'Italia (secc. XII-XV)*, Taranto, Centro Studi Melitensi.
- TENORE, G. (1872). *Saggio sull'industria mineraria e sulla costituzione geologica della Terra di Lavoro*, Napoli, De Angelis.
- VALERIO, V. (1993). *Società, uomini e istituzioni cartografiche nel Mezzogiorno d'Italia*, Firenze, Istituto Geografico Militare.
- VERDILE, N. (2020). *A Valogno borgo d'arte: piantati pomodori, zucchine e insalata. Il raccolto si condivide*, in «Il Mattino di Caserta», 7 maggio.

### Fonti archivistiche

Napoli. Archivio di Stato. *Corpo delle miniere. Distretto minerario di Napoli per le province della Campania, Molise, Puglia, Basilicata e Calabria*. B. 192, f.lo 27; B. 199. f.lo. 14.

### Sitografia

- <http://www.prolocofurore.it/muri-dautore/> (giugno 2020)
- [https://luoghidelcontemporaneo.beniculturali.it/#ordina\\_per](https://luoghidelcontemporaneo.beniculturali.it/#ordina_per) (luglio 2020)
- <https://www.collettivoboca.it> (luglio 2020)
- <https://www.destinazioneeletanagrovalloiddiano.info/Musei-e-Architettura/Palazzi-Signorili.html> (luglio 2020)



## *Wall art as a maintenance device to promote usability*

**FRANCESCA CIAMPA**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*The contribution concerns specific operations, such as wall ceramic decorations, as witnesses of continuity of use and, at the same time, bearers of new functions. The case study is Praiano, UNESCO site of the Amalfi Coast, whose pedestrian paths have been recovered with the creation of 8 thematic circuits through the inclusion of ceramic works of art inspired by genius loci. The practice reactivates the ancient pedestrian network favoring an alternative tourist and cultural enjoyment.*

### **Keywords**

Material culture, wall ceramics, infrastructure recovery.

### **Introduction**

The recovery and reconstruction of the buildings serve to represent an opportunity to renew the urban policies that govern the city. Working on the facades of buildings, through the integration of ceramic wall decorations, can become an effective tool for building and infrastructure redevelopment. The ceramic decoration can express the values of the sediments of local culture and at the same time show an instrument for reactivating the use of abandoned or disused urban paths. The wall decoration affects the improvement of the cultural liveliness of the area in which it operates and the relationships between the property and its urban context. Ceramic wall art acts in recovery interventions as a cultural and natural resource aiming to reactivate the lost link between the community and the site through the dissemination of creatively expressed values [Pinto 2004]. The redevelopment of the external walls and facades of the buildings through the ceramic decorations show a good practice for the restoration of links with the third sector and for the activation of new production dynamics in the territorial economic sphere. This type of intervention seeks to reuse existing resources, raw materials and strategies, to reduce the state of degradation and encourage existing enhancement operations. The ceramic production applied on the facade communicates the identity value that the community recognizes on the site through a manifest creative expression that unites the community towards regenerated and shared cultural horizons.

### **1. State of Art**

The historical evolution of the settlement of the Amalfi Coast is, closely, connected to the development of the ceramic decoration production, interpreted as a progressive manifestation of the expression of the material and immaterial culture of the site in question. Wall ceramic art marked the historical phases of the coastal decorative programming. The oldest attestation of ceramic production on the site in question dates back to the Neolithic period, when, around 8000 years ago, ancient bowls were made as evidenced by the numerous findings of 1950 in the cave 'La Porta' of Positano [Tortolani 2016, 494]. The commercial production of ceramics developed only in the Roman imperial age as demonstrated by the large vases and vessels discovered near the maritime and Etruscan villas of the Amalfi coast [Camera 1999, 683-710].

The use of ceramics changes starting from 1200, a period in which the production until then purely made up of flooring and furnishings, expands to urban wall cladding and coverage of religious buildings [Camera 1994, 170]. From the 16th century, ceramic wall decorations were inserted to graphically define the type of function of the building within the settlement system: heraldic coats of arms, pharmaceutical symbols, animal figures, sacred elements, and so on [Peduto 2017]. This custom spread strongly to the point that even today many Amalfi homes have a ceramic representation of the house number, associating a narrative image with the urban identification figure. The practice of wall tiles extended to dedicate an intense activity of fairs and markets of local and international importance to the coastal production of ceramics. The production, facilitated by the natural presence of the geological resource of the Amalfi red clay, continues to represent one of the most profitable sources of local trade. This practice rooted in the culture of the place and the identity of the community characterizes the image of the entire Amalfi settlement system, whose ceramic decoration still connotes the urban fabric today, giving it a material and immaterial value unique in the world [Pane 1995].

Wall pottery was the vehicle through which the population handed down the events, traditions and symbols of their sedimentation to subsequent generations. To confirm this, the artisanship character of Amalfi ceramic contributes to defining the uniqueness of the artistic element produced and therefore the impossibility of replicating it. In a globalized and standardized economic context, the imperfection of ceramics assumes the meaning of precious unrepeatability, representing one of the main testimonies to be preserved and maintained in the coastal schedule. This production allows not only the techniques but also the technologies that a people have perfected over the centuries: the local workers still work the clay through a lathe; they cook it with clay ovens and handcraft it. The use of ceramic wall decorations represents a testimony to the continuity of use of the artefact on which one intervenes and, at the same time, to be bearers of new functions on a larger scale such as the urban one.

## **2. The methodology**

The investigation methodology makes a critical reading of the intervention and examines the impacts that the artistic expression, deriving from the recovery of the facades decorated with local ceramics, generates on the use of the places. The investigative tool used is that of large-scale questionnaires addressed to both residents and tourists. The integrated assessment methodology has based its application on the combined use of personal processing and multi-criteria tools. It can support information deriving from the plurality of knowledge and context specificities, considering the complementary and synergistic relationships between the intervention and the community. The experimentation considered in the integrated approach has linked multidimensional components, recognizing for each of them the weights and the incidence within the interactive study dynamics. The methodological path was structured looking for an effective strategy to manage the coexistence of multiple interests and points of view. The articulation of the different phases means to cross the knowledge of the data with the specificities of the points of view by elaborating integrated and multi-criteria evaluation. Interaction represents the tool to recognize the centrality and relevance of a conflict by addressing the complexity of multidimensional and multidisciplinary responses [Beauregard 2015]. The repeatability of what has been investigated must be carried out after significant periods of time to examine the evolution of the dynamics exercised by the experimentation and the negative and / or positive impacts obtained.



### 3. The case-study

The contribution offers an empirical experimentation of the hypothesis mentioned above through the experience of the case study in question: the municipality of Praiano, a UNESCO site on the Amalfi Coast, where the use of the wall ceramic decorations, typical of the place, has allowed reactivating an ancient pedestrian connection network promoting an alternative tourist and cultural use. The evolution of ceramic wall art has evolved during the different epochs of constitution with the historical-building heritage of the country generating the historical palimpsest of the city of Praiano. These ceramic inserts represent a sign of our time on a more ancient urban fabric. The city of Praiano, known in ancient times by the Latin name of the Antica Plagianum, has always been a fishing town whose first old village was situated by the sea. Local people used to embellish their homes with elements that recalled the maritime vocation of the country. During the time, due to the Saracen's invasion, pestilences, and other natural calamities, they were obliged to move higher up in the mountains for safety reasons but they never abandoned their vocation as fishermen and their symbolic need to recall the sea and the activities connected to it inside and outside the built heritage. From the Angevin domination to the Preroyal period many fortresses by the sea were built along the sea demonstrating the site's imperishable maritime vocation.

What has been handed down over the centuries is the construction art and the unmistakable style adopted and spread over the entire Amalfi coast: Praiano house were built with Mediterranean style white roofs lying on typical terraced gardens with dry built walls made of local stones. This allowed the population to develop skills also in agriculture, determining the need to build large vaulted rooms such as extrados vaults to obtain natural micro-ventilation for food storage. Fishing was associated with the cultivation of citrus fruits, potatoes, tomatoes, various types of legumes, vines, wheat, barley, and many other things. Not surprisingly, the coat of arms of the town of Praiano is decorated with three oranges. The productive aspect inherent in the community as well as in the modeling of the buildings was so peculiar and prestigious that in the Angevin period the city was given the title of 'Universitas'. The population, however, preferred everything that came from the sea, to the point that in addition to being good fishermen, sailors and farmers, the people of Praiano also became skilled producers of coral since 1400. During the centuries to come the historical building fabric of the city was characterized by the construction of over 15 churches and as many related chapels incorporated into the noble houses. The most important church was built towards the end of 1500 and dedicated to San Luca Evangelista. The religious tradition is still very strong and evident today in the varied pedestrian fabric filled with votive shrines. In 1924 a terrible flood almost totally destroyed the historic village of Marina di Praia, the industrial area where the construction of boats, the production of fishing nets, the yarn, the salting of anchovies and sardines, the ropes made with 'Lebanon' (a vegetable found throughout the coast), and the sale of timber for cargo ships [Scala 2008]. The common thread that accompanies the evolution of the historical-building heritage of the town is the need to represent one's identity in the signs of the built. For this consideration, the case study highlights how these inserts of ceramics are a sign of our time on an urban fabric ancient. The idea of re-evaluating the walls of the country was proposed by citizens themselves considering this project as an urban redevelopment tool. Participation in a European tender in 2013 allowed winning the funds to activate the project and make Praiano an open-air art museum. The recovery of the facades through the ceramic wall decorations has revitalized the pertinent public pedestrian paths, long used only by residents (fig .1).



1: Ceramic wall decoration of the second itinerary inspired by the shipwreck of Ulysses (by the Author).

Through the involvement of local artisans, new forms of art on an urban scale have been experimented: the redevelopment of the individual walls has determined the incentive for a wider enjoyment with the creation of eight thematic circuits and the inclusion of works of art in ceramic inspired by the genius loci. In the first itinerary, the wall decorations inserted refer to bas-reliefs depicting local satyrs and medieval characters. In the second itinerary a narrative cycle of ceramic wall decorations represents the shipwreck of Ulysses, the escape from the island of Calipso, the storm of Poseidon and the meeting with the sirens later petrified and today attributed to the neighboring islands of Li Galli Praiano.





2: Ceramic wall decoration of the fifth itinerary inspired by the Janare (by the Author).

Decorative masks characterize the third itinerary, archetype of the spirits of the place, half man half nature, who once inhabited the city. The fourth itinerary has as protagonist of the wall decoration of the ceramic Janare, witches of the local tradition who with grotesque features sabotaged the boats of the local anglers in the darkest hours of the night (fig. 2).

The fifth itinerary has as its wall decoration connoting marine animals typical of local fishing, from tuna to squid (fig. 3).

The sixth itinerary is distinguished by the presence of ceramic decorations depicting mermaids, mythological figures linked to the territory, the popular dances of the place and the symbols of Amalfi architecture such as domes and newsstands. The seventh path is dotted with decorations connected to the representation of local poems in order to use the wall surfaces





3: Ceramic wall decoration of the fifth itinerary inspired by fishing (by the Author).

as pages of a story. The eighth and last path offers a constellation of blue ceramic elements arranged as a tribute to the dominant natural features in Praiano: the sky and the sea (Fig. 4). This experience demonstrates how the recovery and redevelopment of wall surfaces can use wall decorations as an empowerment of civic capital, urban and infrastructural fabric and a creative tool to mitigate the aggressive touristification of places while preserving their identity value.





4: Ceramic wall decoration of the eighth itinerary inspired by the sea (by the Author).

#### 4. Discussion

Working on a decorative schedule means activating potential creative tools for the enhancement of territorial dynamics and for the growth of the social, cultural and economic values of a site and its community. The results determined by the investigations carried out return an increase in social cohesion through the creative expression of the ceramic wall decorations. This operation affected both the physical threats of the degradation of pedestrian paths and the intangible dangers that undermine the identity values of the site. The use of ceramic wall decoration has triggered a process of rediscovering the sedimented culture of the place by bringing out the *genius loci* and divulging its knowledge to users of the routes. This



offers an improvement in the tourist offer, which pushes the user to reflect and linger on the territory from a cultural and not just a landscape point of view. The wall decoration induces in the community a principle of belonging to the object of the representation of its memory and therefore pushes the community towards a sense of affection and care of the decorations. This determines a type of widespread and spontaneous maintenance on the testing sites, determining positive impacts on their life cycle. From a circular perspective, the physical transformations determined by the ceramic wall decorations constitute resources and strategies useful for the protection of the existing heritage. The insertion of ceramic wall decorations aims to promote strategies for the reuse of pre-existing cultural, natural, social and economic resources by reading the critical aspects of pedestrian paths as an opportunity to renew the historic urban landscape for the co-creation of new values [Viola 2012]. The ceramic wall decoration is recognized for its high regenerative potential of the artefacts and the paths defined by the latter. The use of this practice affects both the physicality of the building and the infrastructures as well as the toponymy of the same attributed to it by the historical and popular narrative of what is represented. Applying a ceramic decoration on a property to be redeveloped means acting both in a regenerative key on the different forms that contribute to the creation of cultural heritage and triggering processes that reactivate the life cycle of the structure and infrastructure.

## Conclusion

The integration of the wall ceramic to the external cladding of the buildings becomes an opportunity for renewal of the coastal cultural landscape as well as an engine for consolidating sedimented values and creating new ones. The enrichment of the decorative schedule has the power to encourage actions to enhance the city's routes, becoming the engine of virtuous processes for the empowerment of the roads' viability. In the case in question, the ceramic wall decorations join the past and the future: they give life to the ancient pedestrian paths of the city in continuity of use with their original destination and at the same time they are bearers of new attractive functions, both economic and cultural. The recovery of the paths through the reconstruction of the perimeter walls also triggers virtuous processes of redevelopment of the pedestrian infrastructures and becomes a safeguard for their maintenance.

## Bibliography

- BEAUREGARD, R. (2015). *We Blame the Building: The Architecture of Distributed Responsibility*, in «International Journal of Urban and Regional Research», n.39, pp. 3-4.
- CAMERA, M. (1994). *Scritti minori, inediti e rari*, Amalfi, Centro di Cultura e Storia Amalfitana.
- CAMERA, M. (1999). *Memorie storico-diplomatiche dell'antica città e ducato di Amalfi*, Amalfi, Centro di Cultura e Storia Amalfitana.
- TORTOLANI, G. (2016). *La ceramica a Vietri e nel Salernitano dal VI al XIX secolo*, Amalfi, Centro di Cultura e Storia Amalfitana.
- PANE, R. (1955). *Sorrento e la Costa*, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane.
- PEDUTO, P. (2017). *Ceramica medievale d'importazione nella costiera amalfitana*, in «Rassegna del Centro di Cultura e Storia Amalfitana», n. 53, pp. 89-115.
- PINTO, M.R. (2004). *Il riuso edilizio. Procedure, metodi ed esperienze*, Torino, UTET.
- SCALA, G. (2008). *La Memoria nell'immagine. Praiano viaggio nel passato*. Praiano. Self-publishing.
- VIOLA, S. (2012). *Nuove sfide per città antiche. Prosperità, innovazione tecnologica e bellezza-New challenges for ancient cities. Prosperity, technological innovation and beauty*, Napoli, Liguori.

## Websites

<https://st.ile24ore.com/art/cultura/2016-05-19/empowerment-sociale-si-puo-124336.shtml?uuid=ADcDghH>  
(settembre 2020)

[https://www.nytimes.com/2016/07/21/world/europe/amalfi-coast-italy-tourism.html?ref=topics&\\_r=0](https://www.nytimes.com/2016/07/21/world/europe/amalfi-coast-italy-tourism.html?ref=topics&_r=0)(settembre 2020)

[https://www.ilmattino.it/societa/piaceri/praiano\\_diventa\\_museo\\_a\\_cielo\\_aperto\\_con\\_naturarte-1747638.html](https://www.ilmattino.it/societa/piaceri/praiano_diventa_museo_a_cielo_aperto_con_naturarte-1747638.html)  
(settembre 2020)

<http://www.praiano.org/storia%20di%20praiano.htm> (settembre 2020)



**Napoli 'porosa'. Dinamiche di interazione tra spazio monumentale, storicità e gruppi sociali**  
*'Porous' Naples. Patterns of interplay between monumental space, historicity and social groups*

**TANJA MICHALSKY, ANTONINO TRANCHINA**

*«Porosa come questa roccia è l'architettura. Nei cortili, archi, scale, l'edificio e l'azione trapassano l'uno nell'altra a vicenda. In tutto si annida uno spazio suscettibile di diventare palcoscenico per nuove e impreviste situazioni».*

*Il parallelo di Walter Benjamin suggerisce un'ulteriore declinazione del palinsesto come paradigma ermeneutico della città: da una parte enfatizza le condizioni di pluralità, parzialità e intermittenza nelle varie 'trascrizioni' degli spazi urbani; dall'altra invita a considerare gli elementi di trasversalità tra i generi e le categorie del costruito e del manufatto, il ruolo non contingente delle condizioni ambientali, il gioco complesso tra 'vuoti' e 'pieni' (visivi, sonori) nelle trasformazioni sincroniche e diacroniche della città e dei suoi monumenti.*

*Con questa sessione si intende riflettere sulle potenzialità di un tale approccio ad opere e contesti monumentali, dalla micro alla macro-scala, a partire da ricerche nell'ambito della storia dell'arte e dell'architettura, teoria dei media, fotografia, cinematografia e nuovi mezzi di comunicazione, che riguardino casi o aspetti del patrimonio artistico e culturale di Napoli e dell'area partenopea, ma anche la sua percezione e rappresentazione attraverso la molteplicità dei linguaggi visivi.*

*«As porous as this stone is the architecture. Building and action interpenetrate in the courtyards, arcades, and stairways. In everything they preserve the scope to become a theater of new, unforeseen constellations».*

*The parallel drawn by Walter Benjamin suggests one further declination of 'palimpsest' as a key for interpreting Naples. On the one hand, it emphasizes plurality, partiality and intermittence as recurring features of the city's unending reshaping. On the other hand, Benjamin's contention helps to transcend genres and established categories of artifacts and architectures, as well as the boundaries between natural and built environment. Not least, it helps to better envisage the interplay between 'mass' and 'void' (both visual and aural) which affects the city's monumental landscape, both in its diachronic and synchronic dimension.*

*This session aims at analyzing the potential of this approach to works of art, monuments and sites in Naples, encompassing both the micro and the macro-scale. Paper proposals focusing on issues that pertain to the history of art and architecture, media theory, photography, film history and new media and relate to Naples's artistic and cultural practice, as well as the perception and representation of the city and its environs, will be welcome.*





*L'insula maris prima di Castel dell'Ovo: frammenti dal Medioevo napoletano*  
*The Insula maris before Castel dell'Ovo: fragments from the Neapolitan Middle Ages*

**ANTONINO TRANCHINA**

Bibliotheca Hertziana - Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte

**Abstract**

*L'isola su cui sorge Castel dell'Ovo era un tempo occupata dal monastero fondato dal vescovo Atanasio I (849-872). Il sito è stato interessato da pesanti modifiche, da quando il castello ha rimpiazzato l'occupazione monastica (XII secolo), ma preserva ancora interessanti tracce pre-normanne, specie in corrispondenza del supporto roccioso. Il contributo mira ad esplorare il livello alto-medievale di tale palinsesto architettonico.*

*The isle upon which Castel dell'Ovo stands was occupied by a monastery founded by Bishop Athanasius I (849-872). The site underwent several changes since the 12th century, as a castle replaced the religious settlement. Structures from the early times are still preserved, all the more as they stuck to the rock bed. This paper aims at 'reading' such an overlooked architectural palimpsest, with special attention to phases that predate the Norman occupation.*

**Keywords**

Castel dell'Ovo, Monastero, Ducato di Napoli.

*Castel dell'Ovo, Monastery, Duchy of Naples.*

**Introduzione**

È difficile trovare una roccia che esibisca meglio del tufo giallo di Napoli le qualità di materiale-palinsesto: la sua consistenza compatta e friabile ne condiziona il deperimento di superficie, ma anche la facilità di cavatura ed impiego nelle architetture napoletane, praticamente ubiquo prima del dilagare del cemento.

Il tufo è anche il primo argomento attraverso cui Asja Lacis (1891-1979) e Walter Benjamin (1892-1940), in un breve saggio apparso nel 1925 in appendice alla *Frankfurter Zeitung*, decostruiscono l'oleografia turistica del capoluogo campano [Benjamin, Lacis 1925]: «Le descrizioni fantasiose dei viaggiatori hanno imbellettato la città: in verità essa è grigia, un grigio-rosso o ocra, un grigio bianco, interamente grigia contro cielo e mare. [...] La città è scoscesa, [...] cresciuta sulla roccia» – una Tebaide profana, una «ville et en haut et en plain», come già si scriveva nel Duecento [Gossouin, 1913, 184], la cui essenza linguistica – per adoperare una categoria benjaminiana [Benjamin 1961, 55] – risponde all'erosione e alla superfetazione. In quest'organismo, l'urbanistica opera per escissione, mentre le architetture vivono di un perenne fuori-scala: l'ingombro globale degli edifici va restituito mentalmente, a partire da scorci di prospetto, mentre solo dall'interno è data la possibilità di misurare i vuoti risparmiati dagli involucri delle fabbriche, come entro casseforme.

La categoria di 'porosità', coniata da Lacis e ampiamente messa a frutto dalla 'Costellazione Caprese' di studiosi germanofoni [Ujma 2007], va molto più in là di una reazione d'urto al paesaggio antropico partenopeo. 'Poroso' è un nuovo paradigma fenomenologico [Brodersen 1982], che scaturisce dal senso di alterità dello sguardo nordico sull'organismo della città

ANTONINO TRANCHINA



1: Castel dell'Ovo, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. fr. 4274, f. 5r (dettaglio).

mediterranea ma anche segnala il limite di un tale approccio, proprio lì dove ci si aspetterebbe che una forma urbana diagrammatica e modulare corrispondesse all'ordine moderno e all'intelligibilità della vita consociata, entro un sistema di razionalità collettiva.

La *facies* palinsesta di molti monumenti napoletani interroga sul medesimo punto, squadernando una prospettiva storica. Consente, cioè, di trasformare il quesito archeologico – che è *in nuce* il riconoscimento di ciò che è antico – in una riflessione sul valore cognitivo e culturale del paesaggio storico in generale e di quello della metropoli partenopea, in particolare.

In questo breve contributo sposteremo il quesito su un monumento emblematico, in tal senso: Castel dell'Ovo. Qui l'uniformità tra supporto fisico e materiale edilizio, insieme alla reciproca concatenazione dei livelli insediativi, provvede quell'identità di supporto che è al cuore del paradigma del palinsesto come metodo interpretativo. L'ubiquità delle tipologie murarie (edilizia per via di porre) e la ricorrenza dell'escavazione come strategia struttiva (per via di levare) funzionano come vero e proprio *textus* da decifrare, nelle sequenze di sovra e

giustapposizione, ma anche di interposizione. A questo proposito, si interrogheranno 'escerti' isolati entro una direttrice che scorre dalla metà del fronte Ovest alla cresta dell'isolotto, allo scopo di restituire loro una continuità di lettura in senso diacronico.

Gli esiti tormentati di una siffatta redazione architettonica e le contraddizioni che ne risultano – fattori in assoluto non esclusivi né del castello né dell'ambiente partenopeo – assumono comunque un certo valore di esemplarità, perché a Napoli una pletora di contesti simili ha offerto a generazioni di eruditi e studiosi la possibilità di costruire narrazioni parallele, alternative e talora contraddittorie sul decorso storico della vicenda locale. Alla luce della postilla di Lacis e Benjamin sul complicato riconoscimento dell'organismo urbano nella contro-urbanistica di una città lavriotica, dedalica e metamorfica, la difficoltà di orientamento storico lungo l'asse evenemenziale trova, più che una metafora, una traccia operativa reale nella categoria di 'porosità': lo sguardo dello storico si avvantaggia così di una visione multifocale e progressiva delle idiosincrasie, iterazioni e reviviscenze connaturate nel 'particolarismo napoletano' [Cuozzo, Martin 1997].

## 1. Il vescovo Atanasio e l'incremento della *regularis districtio* ai margini della città

Una distanza di km 2,3 in direzione NNE divide Castel dell'Ovo dalla piazzetta di Porto, cioè dal sito della scomparsa porta di *illu Vulpulum*, che prospettava verso la rada omonima: il maggior scalo portuale della *Neapolis* altomedievale [Colletta 2006, 47-50], talora interpretato come uno dei moli che ne servivano l'unico bacino [Feniello 2012, 569]. La misura odierna corrisponde a quella menzionata nella *Vita* del vescovo sant'Atanasio (849-872), dove si



2: Posizione e rilievo dei 'Romitori basiliani' (Google Maps; Napoli, SABAP Città metropolitana di Napoli, Archivio, 4/468 "Castel dell'Ovo" [1969]) (elaborazione dell'autore).

ricorda l'iniziativa di questi, di istituire sull'isolotto prospiciente Monte Echia il regime monastico regolare: «Sull'isola conosciuta col nome del Salvatore, che dista da Napoli circa dodici stadi, benché questa fosse già da anni abitata da monaci che occupavano le celle per volontà propria di ciascuno, egli, recandovisi frequentemente e ammonendoli con esortazione continua, ne costituì uno a guida di pastore al di sopra coloro che stavano nel cenobio, perché si prendesse cura di essi sotto il regime regolare [*sub regulari districtione*]» [*Vita et translatio* ed. 2001, 128-129] (traduzione dell'autore).

Se è vero che «ancor più che nei *Gesta*, nella *Vita Athanasii* l'episcopato di Napoli si viene a identificare con il Ducato e con la città» [Lucherini 2019, 21], tanto più degna di nota è la sollecitudine con cui il vescovo, figlio e fratello dei duchi Gregorio III (850-864) e Sergio II (870-877) rispettivamente, si preoccupò della riforma cenobitica in un contesto eremitico, quale risultava l'*insula maris* già prima del suo episcopato; fu questo il preludio di un legame privilegiato tra il cenobio e la dinastia ducale, che fonti di età successiva documentano ampiamente [Capone, Feniello 1996, *passim*]. La forma di vita monastica in comunità conosceva già alcuni (probabili) precedenti nel panorama napoletano [Salmieri 2018, 46]. Di contro, l'iniziativa di Atanasio, non certo nuova per l'esercizio della potestà canonica ai fini della promozione del regime regolare – si ricordi l'analoga iniziativa di Stefano II per le comunità femminili [Lucherini 2019, 464-465] – è più evidentemente improntata alla correzione di un uso preesistente di aggregazione religiosa, più spontanea e disorganizzata, e alla sua subordinazione al principio gerarchico, che doveva apparire ormai indispensabile a uniformare il monachesimo partenopeo agli standard delle coeve signorie monastiche del Meridione (Montecassino, San Vincenzo al Volturno). Del resto, erano queste a competere col prestigio del potere ducale, proprio in forza della tradizione religiosa da esse vantata.



ANTONINO TRANCHINA

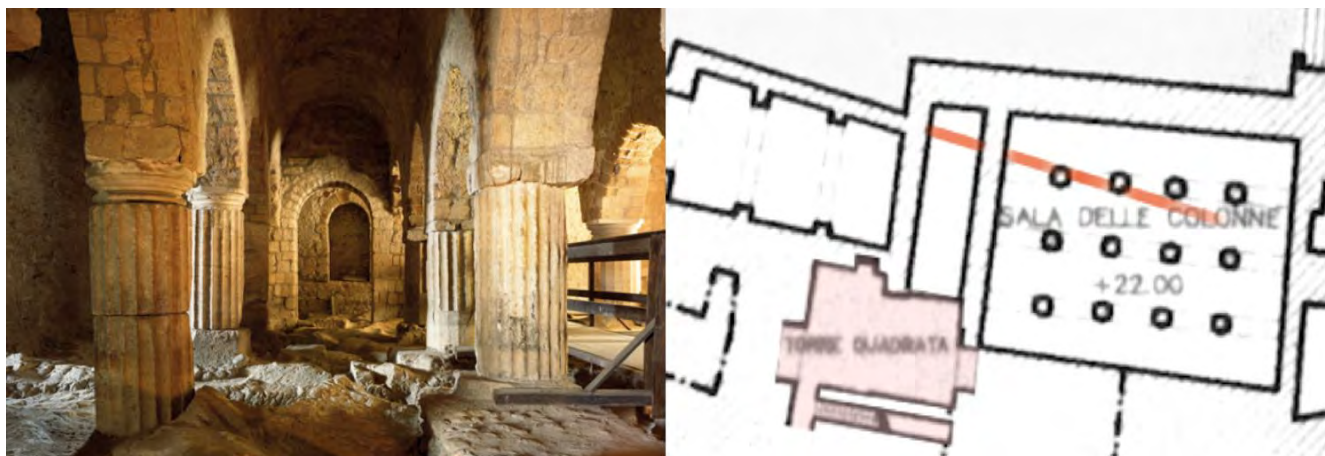


3: Veduta interna del cubicolo degli arcosoli, nei 'Romitori basiliani' (nr. 2 nel rilievo alla figura precedente).

## 2. Preesistenze e fortificazione: dai 'Romitori' alle *domus captivorum*

L'area di Echia/Pizzofalcone e il prospiciente isolotto, detto in antico *Megarís*, sono connessi al primo insediamento di Cumani (*Palaeopolis*) sul Golfo di Napoli, in età greco-arcaica [Giampaola 2017, 11-12]. A questa fase di occupazione si è inteso ricondurre le tracce di strutture scavate sul fronte Ovest dell'isolotto di Castel dell'Ovo [Cílek, Sutta, Wàgner 1991; Avilia, Santanastasio, 2019], in corrispondenza della piattaforma su cui si stagliava un tempo il caratteristico arco che denota il fortilizio fin dalle sue rappresentazioni più antiche (fig. 1). Notoriamente collegata al complesso della villa di Lucullo, l'isola – oggi irriconoscibile sotto la coltre delle murature di fortificazione e contenimento – pare serbasse alla base gli accessi a peschiere ipogeiche e persino blocchi di murature, 'reticolate e lateriche', variamente inabissatesi [Celano 1692, 79]; ad essi vanno probabilmente associati gli scarsi resti in opera reticolata riconosciuti di recente e attribuiti proprio alla fase lucullana [Avilia 2016, 67].

Non è ben chiaro da dove sia pervenuta la notizia che l'isola ospitasse edifici sacri fin dai primi tempi della libertà cristiana [Castellano 1974, 176], mentre è certo significativo che la *Vita Prima* di Santa Patrizia (BHL 6483) – pur di valore apocrifo e datazione incerta, ma trådita da un perduto esemplare in beneventana [Feniello 2007, 99 n. 129] – ricordi che qui sorgeva la chiesa del Salvatore, eponima dell'isola, senza peraltro associarvi alcun riferimento a istituzioni monastiche di sorta [ASS *Augusti* 1741, 212]. Alcuni elementi architettonici reimpiegati in ambienti medievali, come la Sala delle Colonne [Gubitosi, Izzo 1968, 45; Tirendi 2015, 20], o giacenti in condizione erratica negli spazi dell'attuale castello, denuncerebbero l'occupazione del sito lungo la tarda Antichità [Palmentieri 2009/2010, 425-426; Tirendi 2015, 20].



4a: Castel dell'Ovo, Sala delle Colonne, seconda corsia da est, veduta verso sud (foto web); Fig. 4b: Rilievo della Sala col muro rintracciato e, sovrimposta, la 'Torre quadrata', ca. 25 m s.l.m. (elaborazione dell'autore).

Tra questo materiale, la piccola collezione in mostra nell'ambiente quadrangolare attiguo alla chiesa c.d. del Salvatore (già San Sebastiano) attende ancora un esame approfondito. È utile almeno richiamare i due frammenti strigliati, di modulo differente, quindi residui di un sarcofago e di un'urna. Com'è noto, tale classe di manufatti è inquadrabile nell'età del medio e basso Impero [Koch, Sichtermann, 1982, 73-76, 243-245], quindi i due pezzi potrebbero teoricamente derivare da depositi funerari presenti *in loco*. Tuttavia, già l'urna di Fausta, della campana *gens Faenia* (I sec. d.C.), sempre nella chiesa del castello [Palmentieri 2009-2010, 425], induce a sospettare un traffico di sculture qui approdate dallo spoglio di altri siti, come nel caso documentato di altri pezzi, anche di grossa mole [Campbell, Gaston 2010].

Più cogenti, per la definizione di un utilizzo funerario dell'isola tra Tardo Antico e Alto Medioevo, sono gli ambienti rupestri ricavati sul fronte ovest del banco roccioso, più o meno al centro dell'estensione dell'attuale castello, tra i 18 e i 20 metri s.l.m.: sono questi i c.d. 'Romitori basiliani' (fig. 2). Il complesso ipogeico, di cui è già stata segnalata l'irregolarità di escavazione [Amodio, Ebanista, 2008, 128-129], presenta, oltre a fosse pavimentali liberate da resti ossei ancora negli anni '20 del secolo scorso [Marini 2006, 49], tracce di loculi e arcosoli (fig. 3) la cui originaria fisionomia è stata spesso sacrificata da ulteriori ampliamenti, traumi statici e operazioni di riadattamento, che non è però possibile ripercorrere in questa sede.

La carenza di documentazione dagli scavi di primo Novecento non permette di appurare nulla in merito ad eventuali elementi di corredo, essenziali per assegnare una cronologia ai depositi funerari, data anche l'assenza di dati antropologici sui resti recuperati. Né soccorre nel senso di una datazione assoluta la tipologia delle *formae*, presenti lungo tutto l'ipogeo. Diverso è il caso degli arcosoli nell'ambiente nr. 2 (nel rilievo in figura 2), provvisti della caratteristica risega all'imposta della curvatura, atta certamente a sostenere una lastra a copertura dell'avello. Quest'ultimo poteva essere schermato sul davanti da una sponda apposta, quindi asportabile. In due casi su tre, il piano di posa risulta rasato fino al pavimento – verosimile intervento in una fase seriore.

La tomba ad arcosolio ha conosciuto una discreta fortuna a Napoli nell'Alto Medioevo, merito dell'ininterrotta frequentazione dei complessi catacombali, soprattutto San Gennaro a Capodimonte, vero santuario delle memorie sacre della città. A parte la controversa interpretazione dei *tumuli arcuati* predisposti nella Stefania dal vescovo Giovanni IV Scriba (842-849) per le spoglie dei suoi predecessori [Romano 2002, 8; Lucherini 2007, 72-73 n. 30], si ricordino i due arcosoli ricavati nell'estradosso dell'abside di San Gennaro fuori le Mura, uno



ANTONINO TRANCHINA

dei quali aperto in una muratura di tompagno [Lavagnino 1928, 146-149,] con datazione tarda dei materiali musivi di rivestimento], e la cronologia inoltrata dell'affresco in uno degli arcosoli della vicina basilichetta rupestre di Sant'Agrippino [Ebanista 2015], forse di XI-XII secolo [Bertelli 1992, 138].

Se pure è difficile dedurre una cronologia sicura per le nicchie arcuate di Castel dell'Ovo, qualche osservazione si può spendere per l'ambiente in cui esse si rinvennero. Questo mostra coerenza di concezione nello spazio voltato e perforato da due prese d'aria e luce, negli arcosoli, nelle due ampie fosse pavimentali e nell'unico originario accesso rialzato, a Nord, in cui ancora si osservano le tracce d'innesto di una chiusura, probabilmente in metallo (il varco a sud è invece successivo). Anche gli ambienti contigui hanno ospitato sepolture, ma nessuno mostra uguali caratteristiche. L'ambiente 2 appare come uno spazio privilegiato di deposizione, forse destinato a personaggi di rango appartenenti a una medesima categoria. Non è difficile attribuirne la frequentazione al lungo periodo dell'insediamento monastico: l'ipogeo in questione poté forse accogliere i membri più in vista della comunità religiosa in una prima fase altomedievale, che può anche precedere quella cenobitica di età atanasiana. In ultimo, non è improbabile che il mito delle reliquie vergiliane [D'Ovidio 2012, 338-341], millantate da Gervasio di Tilsbury nella cittadella ormai castrale di XII secolo, «ubi *per medias crates ferreas* intueri volentibus ostenduntur» [Kiolkowski, Putnam, 2010, 409-411], potesse trarre un aggancio concreto da dispositivi funerari di questo tipo.

Il complesso dei Romitori ovest è stato alterato già in antico, dunque non è possibile verificare da che parte i vari ambienti fossero accessibili. Al giorno d'oggi, l'unica discesa corrisponde a una botola del livello terreno di un corpo di fabbrica rettangolare, delimitato da possenti murature e perciò identificabile col mastio duecentesco. Quest'edificio poggia i perimetrali sulla roccia dei nostri ipogei. Talora ne ha causato l'alterazione (vedi la stessa rampa di discesa) e le integrazioni in muratura, a mo' di sostruzione.

Non per ultimo, i Romitori sono diventati sotterranei del mastio stesso. Infatti, sappiamo da un'entrata dei perduti *Registri angioini* (olim Napoli, Archivio di Stato, Reg. ang. 253, f. 110, AD 1324) dell'esistenza di una «torre maestra» collegata a delle «*domus captivorum*» affacciate ad ovest [Filangeri 1934, 145]. Il cassero era dunque già esistente al tempo di Carlo II; tuttavia, non è facile decidersi se assegnare la confezione di quest'ultimo ai primi tempi angioini [*ibid.*, 144] o piuttosto a quel Pasquale Quadrapane da Capua, appuntato da Federico II *super reparatione castrorum* in Terra di Lavoro e coordinatore, sotto Manfredi, del restauro «in castro Salvatoris ad mare de Neapoli», come registrato da De Lellis [Broccoli 1892/93-1900, 10; Bova 2010, 9], quando non forse a un più indecifrabile intervento al sistema castrale partenopeo da parte dello stesso imperatore [Riccardo di San Germano ed. 1864, 119 (AD 1233)], per la cui riforma (1239) il *castrum Salvatoris* sarebbe risultato direttamente dipendente dalle disposizioni del sovrano [Sthamer 1995, 129].

### 3. Verso Posillipo: la muraglia nord e la sala ipostila

Lo scrutinio delle strutture anteriori all'incremento delle fortificazioni sotto la signoria normanna si rivela fondamentale per la comprensione di quel curioso ambiente ipostilo a quattro corsie voltate a botte, detto Sala delle Colonne (fig. 4a), a lungo ascritto al complesso monastico, con datazioni talora favolose (VII sec.) e l'identificazione col presunto – mai documentato – refettorio dei monaci [Tirendi 2015, 20]. L'osservazione dei sostegni e dei muretti trasversi destinati al supporto del perduto piano pavimentale dell'aula, per metà ottenuto da un livellamento irregolare del banco roccioso, permette di riscontrare le tracce di un lungo muro preesistente (fig. 4b), che a partire dal settore Nord della sala corre tra il secondo e il primo



5: Torre quadrata (Colleville): dettaglio della volta nell'ambiente sud.

colonnato a Ovest, intercetta quest'ultimo per buona parte della sua lunghezza, fungendone da stilobate (con integrazioni adese), scompare sotto il muro sud e ricompare nel contiguo vestibolo. Ciò che è più, esso appare in asse col perimetrale ovest dell'adiacente salone, lasciando il dubbio che le sue fondazioni consistono di una muratura con orientamento e fattura coerente a quella rintracciata.

Come osservabile per lunghi tratti all'interno della Sala, questo setto – i cui resti vanno situati a circa 21 metri s.l.m. – è confezionato con bozze di tufo allettate con abbondante malta. Pur essendo difficile assegnare una datazione a partire da caratteri così sfuggenti, non si può non ricordare che murature in bozze del tutto simili alle nostre per formato e modulo, trattenute da malta copiosa, caratterizzano interventi post-antichi in altri contesti di scavo a Napoli, come ad esempio nell'area archeologica di Santa Chiara [Giampaola 1995, 62]. Relativamente al nostro sito, invece, è importante sottolineare come i resti della muraglia assecondino la linea di cresta dell'isolotto: ciò indica la possibilità di un tentativo precoce di adattamento insediativo ai livelli sommitali dell'area nord, da farsi risalire a un momento imprecisato tra Tardo Antico e Alto Medioevo.

La cresta è oggi intercettata, tra i 25 e i 30 metri circa s.l.m., dalla rampa tangente al loggiato di età angioina e dal percorso che attraversa e fuoriesce, verso Nord, dalla torre al di sopra della Sala delle Colonne, che i rilievi moderni definiscono anonimamente 'Torre quadrata' (fig. 4b). Tale corpo di fabbrica consta, al livello percorribile (circa 27 metri s.l.m.), di due ambienti aperti l'uno sull'altro – e verso l'esterno – da arconi di età moderna; pure ottuso da

ANTONINO TRANCHINA

rabberciamenti e intonaci di varia natura, questo doppio ambiente esibisce al suo interno murature isodome e coperture a crociera (fig. 5). Le volte sono impostate su archi dal medesimo sesto lievemente rialzato, mentre le imposte aggettano mediante una debole risega; le aperture archiacute hanno formato oblunghi. Tutto ciò risulta coerente con l'architettura siciliana di piena età normanna, al cui calcare viene qui sostituito come pietra da taglio il tufo napoletano, straordinariamente simile nei caratteri strutturali e persino nella resa finale della *facies* muraria, oltretutto vantaggioso per il fatto di essere praticamente cavato *in situ*.

Alla luce di queste osservazioni, il corpo turrito prospiciente la piazza superiore del forte può attribuirsi fondatamente a un intervento di età normanna. Probabilmente si tratta dei lavori voluti da Guglielmo I e ricordati, con data contraddittoria, da svariati eruditi napoletani [Tarcagnola 1566, 57; Sicola 1696, 50; Sigismondo 1788, 169] e persino dalla vasariana vita di Arnolfo, dove la figura apocrifa di Bono cumula in un unico personaggio ricordi di varia estrazione [Vasari ed. 1876, 74; Cicognara 1823, 131 e sgg.], epigrafica e forse documentaria. Del resto, i due appellativi di *Normandia* e *Colleville*, che fin dal Trecento appaiono associati alle torri di Sud e Nord rispettivamente [Filangieri, 1934, 145], potrebbero pure risalire a un apporto oltremontano che predata l'arrivo degli Angiò, ammesso che non si tratti – come sono più propenso a credere – di un'onomastica introdotta proprio a fine Duecento e volta a distinguere gli incunaboli castrali sull'isola, dovuti ai primi 'franchi' a capo del *Regnum*.

La torre nord denuncia caratteri di anteriorità rispetto alla sottostante Sala delle Colonne, con cui comunica attraverso una rampa gradonata, il cui adito è del tutto incoerente al modulo e al taglio regolare del resto delle aperture. Si tratta, infatti, di una perforazione operata nella muratura preesistente ed attata per mezzo di inserti vari in muratura (archi di scarico ribassati) e strutture mobili, come la scaletta che verosimilmente si agganciava ai pochi gradini a disposizione per penetrare nell'ambiente inferiore.

La corsia immediatamente adiacente, cioè quella più ad Est della sala ipostila, è ottenuta mediante lo sbancamento della cresta rocciosa su cui si era costruita la torretta normanna; alla base di questa, in effetti, si addossa la botte di copertura. Ugualmente ammorsato alla base della torre è l'attacco del diaframma ad archi tra la prima e la seconda corsia, mentre nel vestibolo adiacente si possono leggere vari rammendi, che bene esemplificano l'attenta opera di abrasione e 'riscrittura' operata sul tufo a ridosso della torre, tra roccia e muratura: forse il brano in cui più intensamente ci soccorre la metafora del palinsesto.

## Conclusioni

La breve rassegna di osservazioni sul cubicolo degli arcosoli e sull'aula ipostila sottostante la torre nord ci ha permesso di recuperare due frammenti dal tessuto pre-normanno di Castel dell'Ovo. Per approdare a questa lettura, è stato necessario considerare proprio quelle fasi di XII-XIII secolo che non si sono soltanto sovrapposte al superstite – la fattispecie più nota dell'archeologia stratigrafica [Harris 1975] – ma lo hanno inglobato, talora preservandone l'utilità (costruttiva e funzionale) oppure sovvertendolo in parte e talora alla radice, cioè nella roccia stessa.

L'evasione del principio di accumulo progressivo, stereotipo di una visione che assimila il decorso storico ad uno sviluppo in espansione, è invece il risvolto complesso di un'apparenza tutt'altro che dimostrativa, che singhiozza, elude e mette in guardia: la fenomenologia dell'antichità (*arché*) non attende di essere scoperta (*de-tecta*) dall'occhio della scienza moderna, perché è parte di un discorso già altrimenti intessuto da chi ci ha preceduto, nella successione delle generazioni e nell'incrocio degli sguardi *à rebours*.

## Bibliografia

- AMODIO, M., EBANISTA, C. (2008). *Aree funerarie e luoghi di culto in rupe: le cavità artificiali campane tra tarda antichità e medioevo*, in «Opera ipogea», n. 1/2 [= Atti VI Convegno Nazionale di Speleologia in Cavità Artificiali (Napoli, 30 maggio-2 giugno 2008), Napoli, Federazione Speleologica Campana], pp. 117-144.
- ASS Augusti (1741). *Acta Sanctorum Augusti, ex Latinis & Græcis, aliarumque gentium Monumentis, servata primigenia veterum Scriptorum phrase, collecta, digesta, commentariisque & observationibus illustrata a Joanne Pinio, Guilielmo Cupero P.M., Joanne Stiltingo, tomus quintus, Antverpiæ, apud Bernardum Albertum vander Plassche*.
- AVILIA, F. (2016). *Prospezioni subacquee geo-archeologiche versante di ponente di Castel dell'Ovo (NA)*, in «Annali Associazione Nomentana di Storia e Archeologia», n. 16, pp. 66-69.
- AVILIA, F., SANTANASTASIO, R. (2019). *Evidenze Geo-archeologiche nel Golfo di Napoli tra Posillipo e Castel dell'Ovo*, in «GT&A», n. 1, pp. 15-22.
- BENJAMIN, W. (1955). *Über Sprache überhaupt und über die Sprache der Menschen*, trad. it.: 1962, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, in *Angelus Novus*, a cura di R. Solmi, Torino, pp. 53-70.
- BENJAMIN, W., LACIS, A., *Neapel*, in «Frankfurter Zeitung», 19 agosto 1925, s.p.; trad. it.: 2007, *Napoli*, in Id., *Immagini di città*, Torino, Einaudi, pp. 3-13.
- BERTELLI, G. (1992). *Affreschi altomedievali dalle catacombe di S. Gennaro a Napoli. Note preliminari*, in Bessarione. *La Cristologia nei Padri della Chiesa*, Roma, Bessarionea, pp. 119-139.
- BOVA, G. (2010). *Le pergamene angioine della Mater Ecclesia Capuana (1270-1273)*, vol. 2, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- BROCCOLI, A. (1892/93-1900). *Cancellaria Angioina. Il Registro di Carlo I. d'Angiò (1271D.) (ex Regia Sicla)*, in «Archivio Storico Campano», 2, pp. 9-36.
- BRODERSEN, M. (1982). *Von Berlin nach Capri. Benjamin in Italien*, in *Benjamin auf Italienisch. Aspekte einer Rezeption*, a cura di M. Brodersen, Frankfurt [am Main], Verlag Neue Kritik, pp. 120-142.
- CAMPBELL, I., GASTON, R.W. (2010). *Pirro Ligorio and two columna celata drawings at Windsor Castle*, in «Papers of the British School at Rome», n. 78, pp. 265-287.
- CAPONE, G., FENIELLO, A. (1996). *Influenza monastica a Fuorigrotta tra X e XII secolo (936-1189)*, in G. Capone, P. Faraco, A. Feniello, A. Leone, G. Vitale, *Ricerche sul Medioevo napoletano. Aspetti e momenti della vita economica e sociale a Napoli tra decimo e quindicesimo secolo*, a cura di A. Leone, Napoli, Edizioni Athena, pp. 11-24.
- CASTELLANO, M. (1974) [1975]. *Il patrimonio del monastero di S. Salvatore «in insula maris» in Napoli attraverso il suo cartario*, in «Archivio storico delle province napoletane», n. 13, pp. 175-201.
- CELANO, C. (1692). *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori forastieri...divise in dieci giornate. Giornata Quinta*, Napoli, nella stamp. di Giacomo Raillard.
- CICOGNARA, L. (1823). *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, 2a ed., III, Prato, per i Frat. Giachetti.
- CİLEK, V., SUTTA, V., WÄGNER, J. (1991). *Under-Sea Tunnels in the Vicinity of Castel dell'Ovo in Naples*, in *3<sup>rd</sup> International Symposium on Underground Quarries. Atti*, a cura di R. Paone, C. Picciocchi, Napoli, pp. 173-175.
- COLLETTA, T. (2006). *Napoli città portuale e mercantile. La città bassa, il porto e il mercato dall'VIII al XVIII secolo*, Roma, Edizioni Kappa.
- CUOZZO, E., MARTIN, J.-M. (1995). *Il particolarismo napoletano altomedievale*, in *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge*, n. 107, pp. 7-16.
- D'OVIDIO, S. (2012). *Boccaccio, Virgilio e la Madonna di Piedigrotta*, in *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, a cura di G. Alfano, T. D'Urso, A. Perriccioli Saggere, Bruxelles, Peter Lang, pp. 329-346.
- EBANISTA, C. (2015). *Le sepolture vescovili ad sanctos. I casi di Cimitile e Napoli*, in *Aristocrazie e società fra transizione romano-germanica e Alto Medioevo*, Atti del Convegno internazionale di studi (Cimitile-Santa Maria Capua Vetere, 14-15 giugno 2012), a cura di C. Ebanista, M. Rotili, San Vitaliano (NA), Tavolario Edizioni, pp. 47-80.
- FENIELLO, A. (2007). *Napoli medievale*, Galatina, Congedo editore.
- FENIELLO, A. (2012). *Alle origini di Napoli capitale*, in «Mélanges de l'École française de Rome – Moyen Âge», n. 124, 2, pp. 567-584.
- FILANGERI, C. (1934). *Castel dell'Ovo nelle sue più antiche rappresentazioni: 1352-1465*, Napoli, Alberto Miccoli Editore.
- GIAMPAOLA, D. (1995). *L'area archeologica*, in *Il Monastero di Santa Chiara*, a cura di A. Alabiso, M. De Cunzio, D. Giampaola, A. Pezzullo, Napoli, Soprintendenza per i Beni Archeologici, Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici di Napoli – Ordine dei Frati Minori - Provincia SS. Cuore di Gesù - Napoli, [Electa] pp. 61-66.

ANTONINO TRANCHINA

- GIAMPAOLA, D. (2017). *Napoli antica*, in *Napoli. Atlante della Città Storica*, a cura di I. Ferraro, Napoli, Oikos, pp. 11-37.
- GUBITOSI, C., IZZO, A. (1968). *Castel dell'Ovo nella storia: il rilievo, il restauro, la ristrutturazione*, Napoli, Giannini.
- HARRYS, E.C. (1975). *The stratigraphic sequence: A question of time*, in «World Archaeology», n. 7, 1, pp. 109-121.
- GOUSSOUIN (1913). *L'image du monde de Maître Goussouin*, ed. O.H. Prior, Lausanne.
- KOCH, G., SICHTERMANN, H. (1982), *Römische Sarkophage*, München, C.H. Beck.
- LAVAGNINO, E. (1928). *I lavori di ripristino nella basilica di San Gennaro extra moenia a Napoli*, in «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», n. 8, 4, pp. 145-166.
- LUCHERINI, V. (2007). *La Cattedrale di Napoli. Storia, architettura, storiografia di un monumento medievale*, Roma, École Française de Rome.
- LUCHERINI, V. (2019). *Nodi storiografici e tracce testuali per un'indagine su monasteri femminili e potere a Napoli nell'alto Medioevo*, in «Reti Medievali Rivista», n. 20 (1), pp. 448-473.
- MARINI, E. (2006) [1931], *Il Castel dell'Ovo, con cinquanta riproduzioni di antiche stampe*, Napoli, Grimaldi & co.
- PALMENTIERI, A. (2009/2010). *Civitates spoliatae. Recupero e riuso dell'antico in Campania tra l'età post-classica e il Medioevo (IV-XV sec.)*, tesi di dottorato in Archeologia classica, Università degli Studi di Napoli 'Federicoll', XXIII ciclo.
- RICCARDO DI SAN GERMANO (ed. 1864). *Ryccardi de sancto Germano notarii chronica*, ed. Georgius Henricus Perts, Hannoverae, impensis bibliopolii hahniani.
- ROMANO, S. (2002). *Introduzione*, in *Il Duomo di Napoli, dal paleocristiano all'età angioina*, Atti della Giornata di Studi (Lausanne, 23 novembre 2000), Napoli, Electa.
- SALMIERI, S. (2018). *Topografia, forse e sviluppo del monachesimo greco-orientale a Napoli nell'Alto Medioevo*, in *Monasteri italo-greci (sec. VII-XI). Una lettura archeologica*, a cura di F. Marazzi, Squillace-Isernia, Istituto di Studi su Cassiodoro e sul Medioevo in Calabria-Volturnia edizioni, pp. 41-56.
- SICOLA, S. (1696). *La nobiltà gloriosa nella vita di S. Aspreno primo christiano, e primo vescouo della citta di Napoli*, Napoli, per Carlo Porsile regio stampatore.
- SIGISMONDO, G. (1788). *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi del dottor Giuseppe Sigismondo napoletano*, Napoli, presso i Fratelli Terres.
- STHAMER, E. (1995). *L'amministrazione dei castelli nel Regno di Sicilia sotto Federico II e Carlo I d'Angiò*, trad. F. Panarelli, Bari, Mario Adda Editore.
- TARCAGNOTA, G. (1566). *Del sito, et lodi della citta di Napoli con vna breue historia de gli re suoi, & delle cose piu degne altroue ne' medesimi tempi auenute*, s.l. [Napoli].
- TIRENDI, D. (2015). *Origini ed evoluzioni del mito*, in *Castel dell'Ovo, dalle origini al secolo XX*, Napoli, Istituto Italiano dei Castelli - Sezione Campania, pp. 19-22.
- UJMA, C. (2007), *Zweierlei Porosität. Walter Benjamin und Ernst Bloch beschreiben italienische Städte*, in *Links. Rivista di letteratura e cultura tedesca / Zeitschrift für deutsche Literatur- und Kulturwissenschaft*, n. 7, pp. 57-64.
- VASARI, G. (ed. 1876). *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di G. De Stefano, Napoli.
- Vita et translatio* (ed. 2001). *Vita et translatio s. Athanasii neapolitani episcopi (BHL 735 e 737) sec. XI* (2001), a cura di A. Vuolo, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo.



## ***Napoli medievale nel Cinquecento. Tradizione e innovazione nell'architettura sacra napoletana tra Medioevo ed Età moderna***

*Medieval Naples during the Cinquecento. Continuity and Change in Neapolitan Church Architecture between the Middle and the Early Modern Ages*

**STEFANO D'OVIDIO**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*Mettendo a frutto fonti testuali e visive, alcune delle quali tuttora inedite, questo intervento si propone di ricostruire l'aspetto assunto nel XVI secolo da alcuni edifici paleocristiani e altomedievali di Napoli, tra cui le basiliche maggiori di San Giorgio, San Giovanni, Santa Maria e la diaconia della Rotonda. In seguito ricostruiti in forme barocche, questi edifici avevano preservato fino ad allora la loro facies medievale, a sua volta esito di molteplici trasformazioni che ne avevano alterato nei secoli l'impianto primitivo. Come erano percepite queste vetuste fabbriche nel Cinquecento? In che modo interagivano col paesaggio urbano? Quali legami esprimevano con la storia della città e con le sue tradizioni artistiche e religiose? La ricostruzione della loro fisionomia architettonica e l'identificazione dei loro spolia in edifici più tardi restituiranno idealmente un segmento perduto della città medievale, mettendo in luce il rapporto tradizione-innovazione nell'architettura sacra di Napoli fra Medioevo ed Età moderna.*

*Basing on textual and visual sources, some of them still unpublished, this paper investigates the appearance of the main early-Christian and medieval buildings of Naples during the 16<sup>th</sup> century, including the city's four major basilicas, St. George, St. John, St. Mary and the diaconia called Rotunda. Later rebuilt in a baroque style, these buildings had preserved almost intact their medieval aspect, the result of century long alterations to their original structure. How were they perceived during the 16<sup>th</sup> century? How did they relate with the urban landscape? What links did they express with the history of the city and its artistic and religious traditions? The reconstruction of their architectural features and the identification of their spolia in later buildings will bring to light a lost segment of the historic city and will show continuity and change in the development of its church architecture between the Middle and the Early Modern Ages.*

### **Keywords**

Napoli, architettura, Medioevo.

*Naples, architecture, Middle Ages.*

### **Introduzione**

Sin dalla sua riscoperta al principio del Novecento, la celebre veduta di Napoli nella Tavola Strozzi (fig. 1) ha fissato nell'immaginario collettivo l'iconografia della città medievale. Il dipinto, com'è noto, raffigura il trionfo della flotta di Ferrante d'Aragona dopo la vittoria nella battaglia di Ischia contro Giovanni II d'Angiò, il 7 luglio 1465, ma la vera protagonista della scena è la città stessa con il suo fitto tessuto edilizio dominato da grandi complessi religiosi, i centri del potere politico, le infrastrutture del porto e delle mura, le colline che le fanno da

STEFANO D'OVIDIO

corona sullo sfondo. Una rappresentazione che, come è stato osservato di recente, unisce storia e topografia, ambiente e società, narrazione e descrizione, «così che il corpo della città e la sua posizione urbana diventano espressione della storia e dell'identità cittadine» [Michalsky 2018, 18-20]. La forza evocativa di questo ritratto urbano è testimoniata dalla quantità di riproduzioni del dipinto, totali e parziali, non soltanto nella letteratura specialistica, ma anche in locandine di convegni, copertine di libri, cartoline, poster e souvenir, che fanno mostra di sé nella case di cittadini e turisti, negli androni dei condomini, negli uffici pubblici e negli spazi museali, perpetrando nell'osservatore la memoria della città medievale, lontana nel tempo ma ancora perfettamente riconoscibile.

Quando questa immagine della città prese forma, Napoli vantava già una storia millenaria. Fondata verso la fine del VI secolo a.C., la sua estensione si era mantenuta pressoché costante per tutta l'Antichità e buona parte del Medioevo entro il circuito murario greco-romano con l'aggiunta tardoantica nel settore occidentale [Arthur 2002]. Enclave bizantina in rapporto con Roma, in questo periodo Napoli sviluppò una forte identità civica, la sua topografia fu plasmata in un modo che ancora oggi possiamo percepire, nonostante successive modifiche, nel restringimento delle sue antiche strade – inglobate in portici, base di superfetazioni seriori – e nella cristianizzazione del centro antico con la creazione di grandi basiliche urbane, a cominciare dal Salvatore, prima cattedrale cittadina, fondata sotto Costantino il Grande e poi chiamata Stefania, probabilmente dal vescovo Stefano II che la restaurò nell'VIII secolo [Lucherini 2009, 96-97]. Una parte di questo edificio è ancora riconoscibile nella odierna basilica di Santa Restituta, sopravvissuta alla costruzione della nuova cattedrale gotica dedicata all'Assunta, intrapresa dal 1294 circa [ivi, 202]. Ma Napoli aveva anche quattro basiliche maggiori, chiamate *Catholicæ Maiores*, l'equivalente di chiese battesimali con funzione di parrocchie maggiori. La loro ubicazione è ancora perfettamente riconoscibile in un'altra celebre immagine storica della città, la veduta assonometrica di Alessandro Baratta del 1629 (fig. 2): San Giorgio Maggiore (n. 2 nella mappa), fondata dal vescovo Severo (c. 393-402) a sud dell'insula episcopale [D'Ovidio 2016, 51-52]; i Santi Apostoli (n. 148), eretta dal vescovo Sotere (c. 465), a nord-est dello stesso complesso [Amodio 2015, 166-167]; Santa Maria Maggiore (n. 5), opera del vescovo Pomponio (c. 531), all'estremità occidentale del decumano maggiore [Galasso 2019-2020]; San Giovanni Maggiore (n. 3), edificata dal vescovo Vincenzo (c. 558-560) nel quartiere tardoantico sorto a ridosso del porto, tra le odierne Piazza Borsa e Via Mezzocannone [Buccaro, Ruggiero 2016; Ebanista 2019]. Dopo l'XI secolo, Santa Maria in *Cosmedin* (n. 4), sorta nel IX come diaconia, sostituì quella dei Santi Apostoli [Vitolo 2002, 119-120]. Tutte queste basiliche avevano un proprio clero [Fonseca 1962], governato da un abate o primicerio, che proveniva dai ranghi più alti della Chiesa napoletana ed era gerarchicamente inferiore solo al vescovo e al Capitolo della cattedrale. Sedi di istituzioni civiche e religiose, per tutto il Medioevo svolsero un ruolo di primo piano nella vita politica e sociale della città.

Come Roma, Napoli ebbe anche diaconie, prima delle quali fu San Gennaro in Diaconia fondata nel VII secolo. San Paolo Maggiore fu costruita nel IX secolo nel tempio dei Dioscuri nel Foro [Lenzo 2011, 24-25], principale edificio di culto pagano della città ed ebbe anche funzione di basilica maggiore fra XII e XIV secolo. Di fondazione incerta sono Sant'Andrea a Nido, dal nome del Seggio nobiliare in cui sorgeva, e l'ancora poco studiata Santa Maria Rotonda, il cui titolo, come si discuterà in seguito, derivava dalla particolare forma ottagonale. A queste chiese con precise funzioni nella struttura gerarchica della Chiesa napoletana si affiancavano altri edifici monumentali, come la basilica di San Lorenzo Maggiore sempre nel Foro, parrocchie minori, tra cui Santa Maria a Piazza fondata nel IX

secolo nel quartiere di Forcella, chiese annesse ai numerosi monasteri urbani, come ad esempio San Gregorio Armeno e Sant'Aniello a Caponapoli, venerato luogo di sepoltura di uno dei patroni cittadini, oltre a una miriade di cappelle e di chiese private che si addensavano nel tessuto urbano.

La grande maggioranza di questi edifici fu profondamente trasformata nel XVII secolo, sebbene avesse preservato fino ad allora la *facies* medievale, frutto di modifiche apportate nel tempo alle strutture primitive. Come erano percepite queste vetuste fabbriche fra tardo Medioevo ed Età moderna? In che modo interagivano col paesaggio urbano? Quali legami esprimevano con la storia della città e con le sue tradizioni artistiche e religiose? In questo intervento mi propongo di riportare idealmente alla luce un segmento perduto della Napoli medievale, anteriore all'immagine della città angioina e aragonese tramandata nella Tavola Strozzi, e di indagarne le connessioni con la storia e l'identità cittadina. Fonte principale saranno gli Atti della visita pastorale dell'arcivescovo Annibale di Capua, condotta tra il 1580 e il 1593<sup>1</sup>, quando tutti questi antichi edifici furono accuratamente misurati e descritti, insieme alle reliquie, agli altari, agli arredi liturgici, alle immagini sacre, alle antiche iscrizioni e ai numerosi *spolia* che custodivano. La lettura incrociata di questa fonte con altre testimonianze materiali, testuali e visive, consentirà di ricostruire a grandi linee le caratteristiche dell'architettura sacra napoletana del Medioevo, facendo emergere continuità e discontinuità con altri momenti nella storia architettonica e urbanistica della città.

## 1. Le basiliche urbane

Tutte le basiliche maggiori di Napoli avevano caratteristiche comuni, a partire dalla loro accessibilità. Erano infatti costruite lungo i principali assi stradali della città antica, le *platee* o decumani, che la attraversavano ortogonalmente in direzione est-ovest. San Giovanni Maggiore e Santa Maria in *Cosmedin* erano accessibili da strade secondarie, ma erano entrambe erette presso porte urbane: rispettivamente, Porta Ventosa (a ovest) e Portanova (a est). L'accessibilità ne determinava anche l'orientamento: nessuna di queste basiliche aveva absidi orientali e la maggior parte di esse era rivolta a nord (la Cattedrale, San Giorgio, Santi Apostoli, Portanova). La loro fondazione sembra delineare una strategia insediativa che non intaccava in origine il Foro, cuore della città pagana, trasformato solo a partire dal VI secolo con la costruzione di San Lorenzo Maggiore, seguita da San Paolo Maggiore nel IX. Come di consueto in età tardoantica e altomedievale, questi edifici erano spesso preceduti da un quadriportico. Le vestigia di quello un tempo in San Giorgio Maggiore, come in altre basiliche maggiori, s'intuiscono nella cartografia storica [D'Ovidio 2016, 61-62]. In seguito, ciascuna di queste basiliche fu dotata di torri campanarie, di cui sopravvive solo quella di Santa Maria Maggiore, conosciuta come Pietrasanta, ma sappiamo dalla visita Di Capua e da altre fonti testuali e visive che presentavano un impianto analogo. Come la Pietrasanta e il campanile di Santa Maria a Piazza, demolito nel 1923 e documentato da foto e litografie storiche, erano costruiti con laterizi di reimpiego, traforati alla base da fornicelli arricchiti di *spolia* e avevano un coronamento piramidale. Per la posizione urbana privilegiata, le dimensioni monumentali e le alte torri, le basiliche maggiori dovevano essere ben visibili in lontananza e individuabili dal mare. Se idealmente si eliminassero dalla Tavola Strozzi i grandi complessi religiosi d'età angioina, riemergerebbero sullo sfondo le chiese tardoantiche e altomedievali di Napoli, che con i loro campanili romanici e i tetti a spiovente segnavano lo *skyline* della città. La visibilità dal mare, caratteristica non necessariamente scontata per un

<sup>1</sup> Napoli. Archivio storico diocesano, *Visite pastorali*, Di Capua, voll. I-VII (1580-1593).

STEFANO D'OVIDIO

centro costiero nel Medioevo, può quindi essere ritenuta una qualità distintiva dell'architettura sacra napoletana, perdurando in piena età angioina [Lucherini 2014].

Anche l'architettura interna delle basiliche maggiori presentava tratti comuni. Tutte avevano una pianta basilicale a tre navate, divise da colonne di reimpiego che sorreggevano arcate. Solo Santa Restituta, dove parte di queste colonne è ancora in sito, aveva cinque navate sul modello delle basiliche costantiniane di Roma, sebbene quelle più esterne siano state convertite in cappelle laterali nel XIV secolo. In base a notizie fornite negli Atti, in tempi recenti è stato possibile proporre un'ipotesi restitutiva delle piante di Santa Maria Maggiore [Como 2014, 341] e di San Giorgio Maggiore [D'Ovidio 2018, 106-107]. Alla fine del XVII secolo, quando quest'ultima era già stata demolita e parzialmente ricostruita, Carlo Celano ne ricordava la varietà e bellezza delle colonne, che descrive di granito, marmo bianco e africano, alabastro. Alcune di queste colonne furono riutilizzate, sia nella nuova chiesa, sia in altri edifici, come in Santa Maria del Purgatorio ad Arco – nell'altare maggiore sono reimpiegate colonne di marmo africano provenienti da San Giorgio – e di Santa Maria degli Angeli alle Croci, dove le colonne di granito della basilica furono riutilizzate nell'atrio e nel coro sopraelevato [D'Ovidio 2016, 64-65].

L'enfasi sugli *spolia* era ovviamente tipica in tutte queste chiese. L'abside di San Giovanni, traforata da archi come quella superstite di San Giorgio (fig. 4), ha conservato due pilastri marmorei istoriati [Ebanista 2019, 130-133], oltre a due colonne di marmo cipollino, che potevano fungere da sostegno all'arco trionfale, una soluzione adottata in San Giorgio come attesta la visita Di Capua [D'Ovidio 2016, 63]. Entrambe le chiese erano dotate di transetti non sporgenti, probabilmente realizzati in epoca successiva alla fondazione. Tutte queste caratteristiche – largo impiego di *spolia*, ampi e alti archi di trionfo, presenza di transetto – possono essere viste in relazione con l'architettura gotica del periodo angioino. In Cattedrale, le colonne antiche sono incorporate nei pilastri con funzione di rinforzo [Aceto 2019, 190]; in San Lorenzo, sono inglobate nei sostegni degli archi delle cappelle laterali con valore estetico. Entrambe presentano inoltre alti archi trionfali a tutto sesto, i cui pilastri incorporavano colonne antiche di marmo, e sono dotate di caratteristici transetti "a scatola" [Bruzelius 2004, 67]. Anche la vasta spazialità delle navate angioine – in San Lorenzo e nel Duomo, come in Sant'Agostino alla Zecca, San Domenico e Santa Chiara – potrebbe essere stata ispirata almeno da San Giovanni Maggiore, descritta nelle fonti altomedievali come "præfulgida". A fine Duecento era ancora una delle più grandi chiese della città, se vi svolsero cerimonie di stato come l'investitura di Roberto d'Angiò a duca di Calabria e vicario generale del Regno celebrata il 2 febbraio 1296, quando la cattedrale era in ricostruzione e nessuna delle chiese angioine era stata ancora completata. Proprio Roberto fondò in seguito l'immensa chiesa di Santa Chiara, utilizzata per le cerimonie pubbliche della corona fino al XVIII secolo [Scirocco 2018].

Modifiche alla struttura originaria delle basiliche tardoantiche di Napoli devono essere state apportate più volte, ma se ne ha notizia soprattutto in epoca gotica. San Giorgio Maggiore aveva archi a sesto acuto e volte a crociera nelle navate laterali se Carlo Celano la descrive di struttura «alla gotica» [Celano 1692, 276]. Lo stesso si può vedere ancora oggi in Santa Restituta ed è attestato da fonti visive in San Giovanni Maggiore [Ebanista 2019, 73-75]. Il restauro tardomedievale di questi edifici trova un parallelo in quello delle basiliche romane nello stesso periodo e chiama di nuovo in causa il loro rapporto con l'architettura angioina dei secoli XIII-XIV, che potrebbe avere favorito a sua volta il rinnovamento in chiave gotica delle antiche chiese cittadine.



1: Napoli. Museo Nazionale e Certosa di San Martino. Tavola Strozzi (part.).

## 2. La Rotonda

Ancora poco sappiamo sul resto dell'edilizia sacra tardoantica e altomedievale di Napoli, diaconie, parrocchie minori, chiese monastiche e private, santuari, siti rupestri e altri luoghi di culto urbani ed extra-urbani (sul caso del monastero di San Salvatore *in Insula Maris* si veda il contributo di Antonino Tranchina in questo volume), sebbene dalle fonti testuali e materiali s'intuisca la varietà delle tipologie attestate in tutto il territorio cittadino. Al tempo della visita Di Capua, molti degli edifici sacri sottoposti alla giurisdizione della diocesi prima citati erano già stati modificati o erano in corso di trasformazione – Santa Maria a Piazza, Sant'Aniello a Caponapoli, San Gregorio Armeno –, altri erano in stato di abbandono [D'Ovidio 2019] e sarebbero stati fagocitati dall'espansione delle insule conventuali di vecchi e nuovi ordini religiosi, o dall'intensa attività edilizia pubblica e privata, in una città che in quegli anni era in rapida crescita demografica, avviandosi a divenire una delle metropoli più grandi e popolate d'Europa. Gli Atti Di Capua offrono tuttavia informazioni indispensabili a ricostruire la fisionomia assunta nel tardo XVI secolo da questi edifici e mostrano costante interesse per le numerose antichità medievali che ancora custodivano, consentendo di gettare uno sguardo anche sulle fasi più antiche e meno documentate della loro storia.

Fa eccezione il caso della diaconia di Santa Maria Rotonda o *ad Prasepem*, in cui nonostante alcune modifiche si preservava ancora integro il singolare impianto architettonico, rara testimonianza a Napoli di un edificio a pianta centrale anteriore al Rinascimento [Aceto-D'Ovidio, in preparazione]. Ignoriamo l'epoca di fondazione di questa chiesa, di cui si ha memoria nelle fonti scritte sin dall'inizio dell'XI secolo. Dalla visita Di Capua sappiamo che aveva una pianta ottagonale ed era coperta da una cupola. Otto colonne di marmo erano murate negli angoli delle pareti perimetrali. Ciò suggerisce che in origine dovevano fungere da sostegno ad altrettante arcate e che quindi il corpo centrale dell'edificio doveva essere circondato da un deambulatorio. Come Roma e molte altre città medievali, anche Napoli aveva dunque una Rotonda. La sua cupola si distingue molto bene nella Tavola Strozzi, dove finora era stata confusa con l'abside di San Domenico Maggiore (fig. 3). Prima della visita Di Capua, forse nel corso del XVI secolo quando parte dell'isolato divenne di proprietà privata, il deambulatorio dovette essere occluso, a eccezione della campata più occidentale trasformata in coro e di quella opposta adattata ad atrio. Nel XVIII secolo la chiesa fu chiusa al pubblico e definitivamente inglobata nel palazzo Casacalenda, ma la sua pianta si



STEFANO D'OVIDIO

distingue ancora bene in un rilievo del 1922, eseguito quando una parte dell'edificio fu demolita per aprire l'odierna Via Mezzocannone. Colonne marmoree scanalate, forse appartenenti all'atrio d'ingresso, furono scoperte durante le demolizioni [Palmentieri 2015, 126]. Oggi sopravvive solo un tratto del perimetro meridionale di forma convessa, incorporato nel prospetto meridionale del palazzo prospiciente Vico San Geronimo.

### 3. Riti e miti

Una complessa ritualità, frutto di tradizioni secolari, metteva in relazione ciascuno di questi edifici con lo spazio urbano, conferendogli valore semantico. Come attestano le cosiddette Consuetudini liturgiche emanate dall'arcivescovo Giovanni Orsini nel 1337, il vescovo e il suo capitolo raggiungevano alternativamente tutte le basiliche maggiori, nonché le principali diaconie e chiese della città, in occasione delle principali festività liturgiche [D'Ovidio 2021, c.s.]. Di solito era accompagnato da processioni che seguivano diversi percorsi durante l'anno e che talora erano intervallate da giochi e da azioni sacre. Le due principali processioni che aprivano e chiudevano i riti della Settimana Santa, ad esempio, partivano dalla cattedrale e raggiungevano, rispettivamente, San Giorgio Maggiore la mattina della Domenica delle Palme e Santa Maria Maggiore nei Vespri di Pasqua. Processioni in altre festività sostavano o lambivano tutte le basiliche maggiori e le principali chiese cittadine, abbracciando idealmente l'intero territorio della diocesi e conferendo valore semantico allo spazio urbano. Forse non a caso, la più grande fondazione angioina di Napoli, Santa Chiara, fu concepita come polo cerimoniale privilegiato, intercettando, topograficamente e architettonicamente, i principali percorsi processionali della città medievale, dalla Festa del



2: Alessandro Baratta. *Fidelissimæ urbis Neapolitanæ cum omnibus viis accurata et nova delineatio* (1629). Napoli, Museo Nazionale e Certosa di San Martino. In evidenza le basiliche maggiori di San Giorgio (al centro), Santi Apostoli (in alto, a destra), Santa Maria Maggiore (in alto, a sinistra), San Giovanni Maggiore (in basso, a sinistra), Santa Maria in Cosmedin a Portanova (in basso, a destra).

*Corpus Domini*, cui la chiesa era intitolata, a quella di San Gennaro in tempi più recenti [Scirocco 2018, 141-149].

La magnifica antichità di tutti questi edifici, così come il loro coinvolgimento nella ritualità cittadina, sono probabilmente la ragione per cui gli si attribuiva un'origine costantiniana. Tale tradizione si formò nel XIV secolo e si riallacciava al mito della presunta fondazione apostolica della Chiesa di Napoli, risalente al X [Lucherini 2009, 154-170]. Le Consuetudini orsiniane attestano che in Santa Restituta si pregava in onore del *Divus Constantinus*. Nella sua descrizione delle chiese di Napoli pubblicata nel 1560 – un testo per molti versi in rapporto con quelli redatti nelle visite pastorali – Pietro de Stefano ricorda che le monache di San Gregorio Armeno celebravano l'anniversario di Costantino in quanto loro fondatore, esattamente come le clarisse di Santa Chiara commemoravano il fondatore Roberto d'Angiò [De Stefano 1560, 174<sup>r-v</sup>; D'Ovidio 2018, p. 102]. Data per scontata nella maggior parte delle descrizioni e delle storie antiquarie di Napoli tra XVI e XVII secolo, la pretesa fondazione costantiniana delle antiche chiese cittadine (l'elenco si accrebbe tra Quattro e Cinquecento) è sopravvissuta anche dopo la loro ricostruzione nel Seicento. Promuovendo il rifacimento di San Giorgio Maggiore nel 1640, l'arcivescovo Francesco Boncompagni (1626-1641) avrebbe dichiarato che la nuova chiesa sarebbe dovuta sorgere «non piccola, né ordinaria, ma magnifica e grandiosa, degna del suo primo fondatore, che – come si dice – fu Costantino il Grande» [De Lellis ante 1689, 78<sup>r</sup>]. I lavori furono commissionati all'architetto Cosimo Fanzago, che invertì l'orientamento originario della chiesa, ma il suo progetto rimase incompleto fino all'inizio del XVIII secolo [Cantone 1984, 142-149]. Solo l'antica abside paleocristiana sopravvisse alla demolizione perché nel frattempo inglobata in costruzioni private [D'Ovidio 2016, 52-53; Pane 2019, 166-170]. Il suo originalissimo triforio absidale sembra aver fornito il modello per il nuovo presbiterio della chiesa, anch'esso traforato da colonne all'antica (figg. 4-5).

Un ruolo chiave nel rinnovamento in forme più grandiose di queste fabbriche svolse proprio Boncompagni, responsabile anche della ricostruzione in chiave barocca di Santa Maria a Portanova [De Lellis ante 1689, 87<sup>v</sup>-88<sup>r</sup>]. In questo modo l'arcivescovo intendeva forse rispondere all'intensa attività edilizia dei nuovi ordini religiosi, in particolare dei Teatini, che avevano riedificato le basiliche di San Paolo Maggiore [Lenzo 2011, 125-164] e dei Santi Apostoli [Del Gaudio 2010, 103-110]. In pochi anni il suo esempio fu seguito dalle altre basiliche urbane (Santa Maria Maggiore e San Giovanni Maggiore) e da quasi tutte le altre chiese medievali della città. Alla fine del Seicento, il canonico Giacomo Cangiano, opponendosi alla ricostruzione di Santa Restituta propugnata da Carlo Celano, diede voce all'Antichità facendole osservare con rammarico di essere stata ormai scacciata da Napoli «in questo secolo pieno di lustro ed esteriorità» [Lucherini 2009, 281]. La parziale conservazione di Santa Restituta, dotata di una veste tardobarocca che tiene malamente insieme i pezzi sparsi della sua storia millenaria, fu in fondo il risultato di un compromesso tra istanze di modernizzazione e interesse antiquario [ivi, 283-284].

## Conclusioni

Pur nell'asettica esposizione di un "verbale", la visita Di Capua fa emergere la complessa stratificazione delle chiese napoletane di fondazione medievale a fine Cinquecento in una sorta di narrazione-palinsesto, in cui passato e presente, antico e moderno convivevano, lasciando discernere solo in parte quanto si era conservato e quanto era stato invece trasformato o cancellato nel corso del tempo. La ricoperta di questa Napoli medievale ancora



STEFANO D'OVIDIO



3: Napoli. Museo Nazionale e Certosa di San Martino. Tavola Strozzi (part. con Santa Maria Rotonda).

poco nota e tutta da esplorare getta nuova luce sulla storia architettonica e urbanistica della città se esaminata nella lunga durata. La continuità con l'Antico, enfatizzata dall'esibizione di *spolia*, le dimensioni monumentali e le torri sveltanti delle principali basiliche cittadine, la loro visibilità dal mare e l'interazione con il paesaggio circostante anticipano caratteristiche proprie dell'edilizia sacra d'età angioina, che tuttavia ha inevitabilmente inciso, non soltanto nella definizione di una ben riconoscibile iconografia urbana, ma anche nella trasformazione architettonica dei suoi edifici più vetusti, in una continua interazione tra passato e presente. Nel giro di pochi decenni tra Cinque e Seicento, questa immagine della città medievale fu quasi del tutto obliterata e vennero aboliti gli antichi riti che per secoli le avevano conferito

prestigio e significato, ma l'eredità materiale del Medioevo napoletano sopravvisse almeno in parte nel riuso di *spolia*, nell'elaborazione di forme architettoniche memori delle preesistenze, nella riscrittura della memoria collettiva, nella rivendicazione moderna e mitizzata di un grandioso passato medievale ancora vivo e operante nel corpo della città, raffigurato, narrato, descritto, rielaborato e ricostruito, in un'incessante e mutevole processo di definizione dell'identità cittadina.



4: Napoli. San Giorgio Maggiore. Abside paleocristiana (part.).  
5: Napoli. San Giorgio Maggiore. Altare maggiore.



STEFANO D'OVIDIO

## Bibliografia

- ACETO, F. (2019). *Filologia del testo e cronologia nell'architettura napoletana di età angioina: la scultura architettonica e le fasi di cantiere del Duomo e di San Lorenzo Maggiore*, in «Arte medievale», n. 9, pp. 161-192.
- ACETO, F., D'OVIDIO, S. (2020). *Santa Maria Rotonda a Napoli. Storia, architettura e trasformazioni di una chiesa medievale perduta*, in preparazione.
- AMODIO, M. (2015). *Le basiliche cristiane e le trasformazioni dello spazio urbano di Neapolis tra IV e VI secolo*, in *Realia Christianorum. Fonti e documenti per lo studio del cristianesimo antico*, a cura di A. Giudice, G. Rinaldi, Bologna, Ante Quem, pp. 153-188.
- ARTHUR, P. (2002). *Naples, from Roman Town to City-State: an Archaeological Perspective*, Roma, British School at Rome.
- BARRAL I ALTET, X. (2007). *Napoli fine Duecento: l'identità francescana e l'ambizioso progetto unitario della chiesa di San Lorenzo Maggiore*, in *Arte e ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, a cura di A. Calzona, R. Campari, M. Mussini, Milano, Electa, pp. 351-367.
- BRUZELIUS, C.A. (2004). *The Stones of Naples. Church building in Angevin Italy, 1266-1343*, New Haven, Yale University Press.
- BUCCARO, A., RUGGIERO, R. (2016). *San Giovanni Maggiore: architettura e arte alle porte della Napoli antica*, Napoli, fedOA press, 2016.
- CANTONE, G. (1984). *Napoli barocca e Cosimo Fanzago*, Napoli, Banco di Napoli.
- CELANO, C. (1692). *Notitie del bello, dell'antico e del curioso nella città di Napoli per i signori forasteri date dal canonico Carlo Celano napoletano, divise in dieci giornate*, III, Napoli, Stamperia di Giacomo Raillard.
- COMO, T. (2014). *Il contesto urbano invisibile della cappella Pontano*, in *Visibile invisibile: percepire la città tra descrizioni e omissioni*, a cura di S. Adorno, G. Cristina, A. Rotondo, Catania, Scimm edizioni, pp. 329-341.
- DEL GAUDIO, R. (2010). *I Santi Apostoli da Grimaldi a Sanfelice le trasformazioni del complesso teatino tra la fine del Cinquecento e la prima metà del Settecento*, in «Napoli Nobilissima», n. 67, 103-124.
- DE LELLIS, C. (ante 1689). *Aggiunta alla "Napoli sacra" dell'Engenio Caracciolo*, vol. I, Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, ms. X.B.20, edizione digitale a cura di E. Scirocco, M. Tarallo, Napoli, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2013.
- DE STEFANO, P. (1560). *Descrittione dei luoghi sacri della città di Napoli*, Napoli, appresso Raymondo Amato.
- D'OVIDIO, S. (2016). *Alla ricerca di un Medioevo perduto. La basilica di San Giorgio Maggiore a Napoli (IV-XVII secolo)*, in «Convivium», n. 3, 2, pp. 48-67.
- D'OVIDIO, S. (2018). *La trasformazione dello spazio liturgico nelle chiese medioevali di Napoli durante il XVI secolo: alcuni casi di studio*, in *Re-Thinking, Re-Making, Re-Living Christian Origins*, a cura di I. Foletti, M. Gianandrea, S. Romano, E. Scirocco, Roma, Viella, pp. 93-119.
- D'OVIDIO, S. (2019). *Una chiesa medievale scomparsa: Santa Maria dei Cimbri a Napoli*, in *Inedita mediævalia. Studi in onore di Francesco Aceto*, Roma, Viella, pp. 183-192.
- D'OVIDIO, S. (2021). *Sacred Images, Confraternal Associations and Urban Space in Medieval Naples*, in *Confraternities in Southern Italy*, a cura di D. D'Andrea, S. Marino, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, c.s.
- EBANISTA, C. (2019). *Nuovi dati sulla basilica di San Giovanni Maggiore a Napoli: per una rilettura del monumento*, in *Colligere fragmenta. Studi in onore di Mario Rotili per il suo 70° genetliaco*, a cura di G. Archetti, N. Busino, P. de Vingo, C. Ebanista, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, pp. 43-147.
- FONSECA, C.D. (1962). «Congregationes clericorum et sacerdotum» a Napoli nei secoli XI e XII, in *La vita comune del clero nei secoli XI e XII*, vol. II, Milano, Vita e Pensiero, pp. 265-281.
- GALASSO, L. (2019-2020). *La chiesa di Santa Maria della Pietrasanta a Napoli*, Tesi di Dottorato di ricerca in Scienze storiche, archeologiche e storico-artistiche (Tutor: Prof. V. Lucherini). Napoli, Università degli Studi di Napoli Federico II.
- LENZO, F. (2011). *Architettura e antichità a Napoli dal XV al XVIII secolo: le colonne del Tempio dei Dioscuri e la chiesa di San Paolo Maggiore*, Roma, L'Erma di Bretschneider.
- MICHALSKY, M. (2018). *Geschichte im Raum: topographische Imaginationen Neapels in der Frühen Neuzeit*, in *Caravaggio Erbens. Barok in Neapel*, a cura di P. Foster, E. Oy-Marra, H. Damm, M. Bernstorff, S. Carotenuto, München, Hirmer, pp. 14-29.
- LUCHERINI, V. (2009). *La cattedrale di Napoli: storia, architettura, storiografia di un monumento medievale*, Roma, École Française de Rome.



- LUCHERINI, V. (2014). *Strategie di visibilità dell'architettura sacra nella Napoli angioina: la percezione da mare e la testimonianza di Petrarca*, in *The Holy Portolano, the Sacred Geography of Navigation in the Middle Ages*, a cura di M. Bacci, M. Rohde, Berlin – Munich – Boston, De Gruyter, pp. 197-220.
- PALMENTIERI, S. (2015). *"Marmora romana" in Medieval Naples. Architectural "Spolia" from the Forth to Fifteenth Centuries AD*, in *Remembering Parthenope. The reception of Classical Naples from Antiquity to the Present*, a cura di J. Hughes, C. Buongiovanni, Oxford, Oxford University Press.
- SCIROCCO, E. (2018). *La chiesa napoletana del Corpo di Cristo: reliquie e processioni*, in *Reliquie in processione nell'Europa medievale*, a cura di V. Lucherini, Roma, Viella, pp. 131-158.
- VITOLO, V. (2002). *Culto della croce e identità cittadina*, in *Santa Croce e Santo Volto. Contributi allo studio dell'origine e della fortuna del culto del Salvatore (secoli IX - XV)*, a cura di G. Rossetti, Pisa, Gisem, pp. 119-152.

**Fonti archivistiche**

Napoli. Archivio storico diocesano, Visite pastorali, Di Capua, voll. I-VII (1580-1593).



## ***Interazioni tra città, spazi monumentali e creatività: un imprevisto reportage su Napoli***

*Interactions between cities, monumental spaces and creativity: an unexpected reportage on Naples*

**ORNELLA CIRILLO**

Università della Campania Luigi Vanvitelli

### **Abstract**

*In Italia il paesaggio e il patrimonio artistico diventano il palcoscenico ideale della narrazione visiva quando, a metà Novecento, la fotografia di moda li include negli scatti per enfatizzare i valori dell'ancora timida creatività manifatturiera nazionale. Anche Napoli entra nel caleidoscopio delle visioni nate da quest'approccio narrativo coi lavori curati dall'editoria di settore e con gli sguardi dei fotoreporter locali, nei cui reportage si rintraccia un'interazione tra spazi urbani e modelle senz'altro imprevista, che documenta una ricercata, e forse riuscita, tensione verso la modernità.*

*In Italy the landscape and the artistic heritage become the ideal setting of the visual narration in the mid-1900s, when the fashion photography includes them in its shots to emphasize the values of the still shy sartorial creativity. Even Naples enters the kaleidoscope of visions born from this narrative approach with works curated by fashion publishing and with the looks of local photojournalists; in their reports there is an interaction between urban spaces and models that is certainly unexpected, documenting a successful tension towards modernity.*

### **Keywords**

Archivi fotografici, Napoli, città e moda.

*Photographic archives, Naples, fashion and cities.*

### **Introduzione**

In Italia, il paesaggio, l'architettura e il patrimonio artistico diventano il palcoscenico ideale del racconto visivo quando, a metà Novecento, la fotografia di moda li include negli scatti per enfatizzare i valori dell'ancora timida creatività sartoriale e manifatturiera nazionale e sceglie il tempo presente per accentuarne la modernità. Poi, dopo un decennio tale legame si modifica radicalmente, sostituendo a quei miti quelli delle periferie e degli spazi industriali oppure sfuma, sviluppando con declinazioni diverse l'intreccio con il contesto storico.

Anche Napoli, apparentemente lontana da questi riflettori, entra nel caleidoscopio delle visioni nate da questo nuovo approccio narrativo, non solo coi lavori curati dall'editoria di settore per la promozione della moda italiana nel quadro nazionale e non, ma anche con gli sguardi ancora poco esplorati dei fratelli Troncone, di Riccardo Carbone, Federico Garolla, Giulio Parisio, i quali nel tentativo di documentare il meglio della produzione delle sartorie e delle manifatture locali compiono suggestivi reportage nelle piazze, nei palazzi e nelle officine stesse, svelando ai lettori una dinamica di interazione tra spazi monumentali, edifici storici, modelle e fotografia senz'altro imprevista. I loro scatti, raramente confluiti come sperato nelle pagine della stampa, giocano un ruolo importante nella conoscenza dei molteplici sforzi compiuti dagli attori locali per emergere nel quadro regionale e nazionale, rimanendo infatti

a testimonianza di processi e modalità ancora poco indagati. E, principalmente, documentano la presenza di operatori permeabili all'acquisizione e divulgazione di modalità operative in continua evoluzione, indirizzate alla costruzione di un'immagine moderna della città e delle pratiche istituzionali e sociali che vi si consumano. In questa tensione tra azioni compiute e bisogno di storicizzazione, le raccolte fotografiche possono, dunque, essere considerate una fonte imprescindibile per delineare come evolve in questo quadro urbano il tema della comunicazione che nel Novecento sostiene il rilancio della creatività nazionale.

## 1. Napoli, un quadro di ambientazione

La narrazione iconografica della moda nell'arco del ventennio a cavallo del secondo conflitto mondiale vive un'evoluzione progressiva che sposta l'obiettivo dagli interni degli atelier agli scorci urbani, catturando con successivo interesse il contesto in cui abiti e accessori vengono usati e promossi.

Lo sguardo dei fotoreporter locali, come Giulio Parisio e i fratelli Troncone, negli anni trenta, si concentrava nelle stanze degli atelier di fotografi e sarti, anche al fine di documentarne l'alacre attività [Cirillo 2018, 777-778]. La necessità di divulgare gli eventi mondani, invece, li portava nei luoghi allora preposti all'esibizione: il settore della moda allora aveva scelto prevalentemente di presentarsi nei siti in cui le forme e i modi della città modernista potevano plasmarsi insieme; non erano i luoghi pensati allora dagli architetti d'avanguardia, ma quelli reali che aspiravano ad essere moderni, dove il tempo e le azioni di chi li frequentava trovavano nuovi mezzi e forme che aspiravano alla modernità [Dirindin 2009, 313]. Allora la promozione dello stile italiano curata dall'Ente nazionale della Moda, in ragione di una precisa volontà politica, si muoveva all'esterno delle sartorie, tra sfilate ambientate in spazi borghesi, nei teatri o nei padiglioni allestiti in occasione di Fiere ed esposizioni del tessile nazionale o di concorsi ippici, e, dal 1933, negli stand predisposti nel palazzo-teatro della moda al parco del Valentino di Torino per le Mostre Nazionali della Moda. Qui 'posteggi' e 'salotti', lontani ancora da un'estetica unificante, lasciavano a ciascun espositore la libertà di scegliere la propria retorica espositiva, creando una sequenza eterogenea di ministorie, risolte spesso con l'uso del diorama realistico. I luoghi della città e della casa moderniste in cui si svolgeva la giornata dalla dama italiana erano i contesti progettati da architetti del calibro di Pagano, Chessa, Bega, Levi-Montalcini per allestire lo spettacolo espositivo curato dalle Dame Patronesse delle principali città italiane a questi eventi. Il Comitato di Napoli, presieduto dalla Principessa Anna Serra di Gerace, nel 1934, per la 3° Mostra Nazionale, scelse gli ambiti del ricevimento nuziale di tardo pomeriggio e della sosta su una terrazza di Capri, insieme a quattro stand dedicati alla lavorazioni del corallo e della tartaruga, alla produzione tessile di San Leucio e delle Regie Scuole Industriali di Napoli e Provincia, «per avere occasione di mostrare la produzione dell'artigianato napoletano»<sup>1</sup>, rimarcando sin d'ora l'opportunità di intrecciare scambi di interesse con il luogo privilegiato del turismo d'élite a fini reclamistici. La veduta sul Vesuvio animava, infatti, lo spazio illusionistico creato per riproporre il panorama naturale in cui si svolgeva l'evento e principalmente per creare la scena «adatta per tutti gli abiti che la signora e il signore usano indossare nelle varie manifestazioni della vita mondana» [Una visita alla mostra della moda a Torino, 1934, 17; Una giornata moderna 2009, 332]. Il set estivo rimandava solo flebilmente agli ambienti capresi con la loggia e

---

<sup>1</sup> Napoli, Archivio di Stato, *Prefettura di Napoli, secondo versamento*, B. 783, f.s.n.

l'ampia veduta panoramica animata da manichini in prendisole o in pijama da spiaggia e da agili suppellettili da esterni<sup>2</sup>.

Puntualmente a maggio le tribune dei concorsi ippici, tra scommesse, binocoli e corse, in quell'epoca diventavano i luoghi deputati all'esibizione e le ricche signore sedevano nelle tribune per dare sfoggio delle nuove toilette che le sartorie avevano preparato per l'occasione coniugando istanze di praticità ed eleganza. L'Ente Nazionale della Moda dalla metà degli anni Trenta organizzava nell'ippodromo di Torino il Premio della moda a cui parteciparono le sartorie più prestigiose della penisola, sancendo nella ritualità delle figure di settore, nell'iconografia e nella stampa una prassi che perdura anche dopo la parentesi bellica. Basti pensare agli ambienti torinesi replicati di riflesso nella produzione cinematografica coeva che si avviava ad essere un veicolo privilegiato per l'italianizzazione delle manifatture nazionali e per l'interpretazione delle ambizioni della nascente società dei consumi [*Contessa di Parma. La modernità a Torino negli anni trenta*, 2006].

Con indirizzo analogo seguivano nelle diverse città italiane iniziative abbinate alle corse dei cavalli e a Napoli l'ippodromo di Agnano, inaugurato nel 1935 su progetto dell'architetto Paolo Vietti Violi, in mancanza di un'apposita struttura ufficiale, veniva considerato una sede particolarmente idonea a questi scopi.

Troncone dedica un ricco reportage alla prima sfilata collettiva qui organizzata il 5 maggio 1937 dal Comitato Napoletano dell'Ente Nazionale della Moda per il *Gran Premio della moda*, in cui compaiono diverse fotografie rivolte a presentare le collezioni delle sartorie napoletane e delle «17 case di alta moda di grande rinomanza di Roma, Milano, Bologna, Genova e Firenze» nel contesto del nuovo complesso architettonico [*La sfilata dei modelli al Circolo della Stampa* 1937, 3]. Gli abiti indossati dalle modelle, il folto pubblico e la struttura che li ospita sono visti nel loro insieme: la grande arena, a due anni dalla sua inaugurazione, si sta trasformando in una meta non secondaria per il pubblico alla moda e su di esso i riflettori si accendono ormai ciclicamente. La presenza di *celebrities*, tra i quali rappresentanti dell'aristocrazia, personalità politiche o delle istituzioni, contribuiscono a rendere le sfilate un evento mondano. È speciale, in questo senso, la partecipazione della principessa di Piemonte Maria Josè di Savoia a cui si inchinano, con fare approssimativo, le indossatrici «coi nuovissimi modelli italiani da diporto e da pomeriggio», riprese pure dagli operatori dell'Istituto Nazionale Luce. Così l'ampia tribuna dell'opera voluta ai tempi del Regime per l'intrattenimento dei napoletani si fa palcoscenico abituale della moda e la verde conca del cratere di Agnano, ora valorizzata quale luogo di svago prossimo alla città, entra nell'iconografia con cui i Troncone e gli altri professionisti degli organi di Stato ne veicolano l'immagine monumentale<sup>3</sup>. L'architettura di contesto non funge solo da sfondo per ambientare le modelle, ma dà una connotazione retorica alla ripresa e ne amplifica la portata, poiché l'obiettivo dell'evento non è solo quello di esibire i prodotti ai futuri clienti, ma di associare a questi un'identità di consumo. Con analogo interesse i reporter documentano la sfilata al Circolo della Stampa e la mostra delle essenze e dei profumi che si svolgevano in parallelo alla manifestazione di Agnano, nell'obiettivo di alimentare l'immaginario mondano su cui il Regime investe per potenziare l'industria nazionale<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Ivi.

<sup>3</sup> Napoli, Archivio Parisio, *Troncone*, 1, 5, 6906.

<sup>4</sup> Napoli, Archivio Parisio, *Troncone*, 1. 5. 6904, 6905, 6912.



ORNELLA CIRILLO



1: *Ricevimento nuziale di tardo pomeriggio, presentato da Napoli allo spettacolo dei diorami alla terza Mostra nazionale della moda di Torino, 1934 (da Una giornata moderna 2009, 332); Troncone, sfilata all'ippodromo di Agnani, 1937.*

Lasciando i modi immediati del fotogiornalismo con sequenze di cronaca prive di messa in posa, riservate alla presentazione delle sfilate, in questo contesto Giulio Parisio comincia pure a costruire immagini secondo una regia nuova che rende lo scatto un momento di massima mitizzazione dell'abito. Un caso di notevole interesse è rappresentato in tal senso dai fotogrammi riservati ai seducenti abiti da sera della sartoria Cassisi e della storica maison Vinti, per la quale, nel 1936, sceglie il fondale dell'emiciclo di piazza Plebiscito, in assonanza con l'eleganza dei vestiti e il portamento sobrio e distinto delle indossatrici [Cirillo 2019]. Usando maniere ancora raramente adottate altrove, la rinuncia allo scatto in atelier dona evidenti accenti di attualità alle riprese, trasformando il soggetto da prodotto a oggetto artistico intimamente connesso alla storia culturale della città di provenienza. Una sorta di ripresa dell'antico che diverrà segno distintivo nella narrazione iconografica degli anni '50, per il quale resta da capire il riferimento che può aver suggerito all'autore questo singolare traguardo.

## 2. Napoli fondale metropolitano

Dopo il secondo conflitto bellico, il progressivo ritorno a una solida stabilità economica, la ripresa delle iniziative promozionali, il pressante bisogno di godimento del tempo libero che fa popolare con frenesia i luoghi deputati allo svago e alla vacanza, la mancanza di strutture specificamente destinate alle sfilate, riportano negli hotel, nei teatri e negli ippodromi i sempre più numerosi eventi di presentazione delle collezioni. Ai più selettivi appuntamenti serali, accolti nei saloni lussuosi degli hotel Vesuvio ed Excelsior, in cui è possibile riproporre le atmosfere esclusive degli atelier e dei saloni fiorentini dove si esibisce l'alta moda ai giornalisti internazionali<sup>5</sup>, si alternano le occasioni diurne che concentrano l'attenzione al cosiddetto abbigliamento 'sportivo', abbinando l'attenzione maschile per le corse ippiche e le automobili a quella femminile per la moda. Oggi le collezioni fotografiche prodotte per quelle occasioni ci mostrano gonne corpose con vitini di vespa, tailleur con aderenze appena accennate, garbati chemisier e cappellini a tesa larga; raccontano di occhi puntati sui corpi delle prime mannequin professionali, ma illustrano pure i modi con cui queste attrezzature collettive riuscivano inaspettatamente ancora a rispondere agli interessi comuni del pubblico danaroso e dei prolifici produttori.

<sup>5</sup> Napoli, Archivio Riccardo Carbone, S. 106, B. 2882 e varie s.n.



2: Riccardo Carbone, abiti delle sartorie napoletane nel contesto dell'aeroporto di Capodichino e dell'ippodromo di Agnano, 1947 e 1949.

L'associazione tra donne e motori, che sin dagli anni Venti aveva aiutato l'iconografia a costruire un nesso tra i principi dell'estetica della macchina e quelli della vita dinamica, ora non scompare ma si amplia e diffonde per il progressivo richiamo verso i temi del viaggio e della vacanza che, nel secondo dopoguerra, insieme all'abbigliamento, diventano concrete metafore del desiderio di emergere socialmente degli italiani, rientrati solo adesso nel club dell'opulenza mondiale. Nella sterminata produzione iconografica in cui auto e aeroplani sono abbinati a modelle e situazioni di vita gaudente, si inseriscono i servizi girati nel 1947 a Capodichino per ritrarre le giovani modelle accanto a scintillanti aeromobili o ancora una volta ad Agnano, dove le aziende automobilistiche mostrano i modelli più recenti<sup>6</sup>. Ora che Capri, Venezia, Londra, New York non sembrano più dei miraggi e lo sviluppo dei sistemi di trasporto consente effettivamente di tracciare «gli itinerari di viaggio sul mappamondo e l'aereo è stato reso un comodo e lussuoso 'salottino viaggiante'» [Robiola 1951, 18], perché le compagnie aeree italiane, tra 1946 e 1949, riavviano i servizi di trasporto passeggeri sul territorio nazionale con voli regolari di linea, ai sarti spetta il compito di studiare proposte adeguate alle diverse occasioni connesse alla vita in vacanza, ai pellettieri di ideare valigie, borse e *necessaire* adatti al viaggio e, di riflesso, ai fotografi di combinare nella suggestione del ritratto la modernità di modelle e veicoli. Per gli abiti prevalgono tailleur, mantelle e paltoncini in tessuti leggeri e ingualcibili, quadrettati o stampati a righe e pois; per gli scenari predominano carrozzerie e fusoliere fiammanti in luoghi di transito che legittimano lo status cosmopolita dell'élite più ambiziosa.

Nel quadro della storia della moda napoletana, dal 1952 irrompe sulla scena il grande complesso della Mostra d'Oltremare, dove, dopo la lunga chiusura imposta dalla guerra, l'Ente Sviluppo Turismo, di concerto con gli organi di governo locali e, dal 1953, il neonato centro Mediterraneo della moda e dell'abbigliamento si propongono di esibire le competenze artigianali e produttive campane ai rappresentanti dei mercati internazionali, sfruttando soprattutto la grande capienza dell'Arena Flegrea, «primo teatro costruito appositamente per spettacoli di massa all'aperto» [Menna 2013, 35]. Di riflesso la produzione iconografica cattura squarci in questo quadrilatero della modernità, in cui colloca una selezione ben precisa di

<sup>6</sup> Napoli, Archivio Riccardo Carbone, S. Leica 17, B. 702; S. 42, b. 493; Napoli, Archivio Parisio, *Troncone*, 7, 8366.

ORNELLA CIRILLO



3: Elsa Robiola, abiti di Marucelli, Bellenghi e Bertoletti nella cornice della Mostra d'Oltremare (in «Bellezza», 11, 1954, pp. 52 e 55; e «Bellezza», 11, 1955, 36).

abiti nella gamma sportiva. Elsa Robiola sceglie scorci sull'ingresso ornato dal mosaico marmoreo e il paramento in tufo con figurazioni a rilievo della loggia interna dell'Arena Flegrea per illustrare sulle pagine di *Bellezza* i completi da pomeriggio di Bellenghi e Marucelli e il maestoso volume del Padiglione delle Nazioni col vicino edificio dell'America Latina per contestualizzare le pellicce «economiche ma di effetto» [Robiola 1954, 58-59] e i tailleur di Bertoletti e Faraoni [*Moda a congresso* 1955, 36-37]. Parisio, poi, nel 1959, su questa scia abbina gli abiti dell'azienda napoletana Falco<sup>7</sup>, tra le prime ditte italiane di abbigliamento pronto da uomo [Cirillo 2018, 779-780], al padiglione Rodi.

Ma in questo itinerario fotografico di metà secolo, che usa pure promuovere la moda con immagini da cartolina, non troppo scontate ma autenticamente italiane, e vede i fotografi cogliere elementi della scena urbana che 'parlano' del luogo indirettamente, a Napoli Scrimali punta sulle trattorie di Mergellina o sulle luci e i carri di Piedigrotta, con attenzioni volute ai caratteri sociali dello sfondo [Cirillo 2017b, 2098]. Rientra in questa serie anche la foto di anonimo autore – riconducibile ai modi di Federico Patellani – che ritrae una modella scalza e coinvolgente con un abito da spiaggia di Livio De Simone sullo sfondo della costa vesuviana, dove i bambini che osservano il rituale della ripresa trasformano il soggetto in un sogno da guardare con lo stupore e l'ottimismo della fanciullezza [*Il Mediterraneo di stoffa* 2005, 122; Barbaro 1987, 191]. Scelta significativa se si pensa che ora la fotografia si preoccupa di mostrare l'attualità delle proposte vestimentarie degli ultimi interpreti della moda, ma anche i nuovi modelli di femminilità.

Napoli si propone nei circuiti più raffinati intrecciando nelle azioni delle istituzioni e in quelle promozionali sostenute dal giornalismo più colto, solide intese tra moda e turismo, tanto che nel 1956 la banchina del porto si trasforma in inusuale passerella, quando da qui parte verso New York una crociera del transatlantico Cristoforo Colombo [Renzi 2005, 187].

<sup>7</sup> Napoli, Archivio Parisio, *Parisio*, E05, 28, 29, 30.



4: Ignoto, campagna fotografica per Livio De Simone, s.d. (da *Il Mediterraneo di stoffa*, 2005, 122); Fortunato Scrimali, abito di ESVAM (in «*Bellezza*», 11, 1954, 50).

Mentre giornaliste della migliore stampa italiana – Elsa Robiola, Camilla Cederna, Emilia Granzotto – si impegnano a registrare minuziosamente la vita di bordo e i riti delle dodici indossatrici blasonate, macchine fotografiche e cineprese catturano scene di quell'evento d'eccezione, trasferendo nel Paese e oltre Oceano gli effetti più evidenti di quella innovativa trovata promozionale che celebra i fasti della moda italiana, delle compagnie di navigazione e delle città progressivamente invase «dal turismo delle vacanze», come il capoluogo partenopeo. Il fotogiornalismo, documentato in questo caso dai lavori di Riccardo Carbone, al di là di particolari costruzioni registiche o di sceneggiature proprie della fotografia di moda, sfrutta al meglio lo spunto narrativo e l'ambientazione, cercando di rendere la situazione nel suo insieme, nel tentativo di proporre soprattutto agli occhi dei cittadini la prova di un possibile ruolo del capoluogo partenopeo nell'egemonia inseguita nel campo della moda tra le diverse città italiane<sup>8</sup>.

### 3. Un'altra Napoli per un'altra moda

Con il passare degli anni e con l'evoluzione del comparto produttivo industriale dell'abbigliamento italiano, anche a Napoli, nel mondo femminile, dopo timidi tentativi di sperimentazione creativa nel segmento del prêt-à-porter, la sartoria di alta moda sparirà progressivamente, così che il nome della città rimarrà sempre più solidamente connesso al settore della moda balneare e della calzatura, con particolare riferimento alle figure di Livio De Simone e Mario Valentino. Sul versante maschile, invece, le tenaci resistenze dei laboratori di famiglia del 'fatto su misura' riserveranno incredibili sorprese a questo settore, con una ricaduta nell'ambito fotografico solo molto recente per ragioni connesse alla scelta di una modalità silenziosa ed elitaria di diffusione del loro prodotto di eccellenza.

Dalla metà degli anni sessanta la comunicazione prediligerà scenari anonimi o cosmopoliti, allusivi alla dimensione internazionale di distribuzione di quei marchi. Così, mentre lo studio Parisio dedica alla produzione guantaria partenopea una rassegna con sobrie e garbate

<sup>8</sup> Napoli, Archivio Riccardo Carbone, S. 116, B. 3167.



ORNELLA CIRILLO



5: Franco Rubartelli, campagna fotografica per Mario Valentino, 1968-69 (Cirillo 2017, 119); Ferdinando Scianna, campagna fotografica per Mario Valentino, 1987.

mannequin, ancora nelle ambientazioni salottiere e sontuose dell'ippodromo di Agnano e del museo Filangieri [Cirillo 2019b], Franco Rubartelli sceglie l'androgina top model Veruschka e un quasi irriconoscibile lungomare di via Caracciolo per alcuni scatti promozionali della collezione di calzature di Mario Valentino della stagione 1968-69 [Cirillo 2017, 115-119]. L'ammaliante supermodella nordica, come un'attrice irriverente e disinibita, emerge dalle acque completamente avvolta da una rete da pesca, in una posa esagerata e molto costruita che segna il passaggio a una nuova stagione dei linguaggi visivi, il cui seguito di forte suggestione sarà nei racconti di strada, tesi tra giornalismo e memoria, di Ferdinando Scianna, il quale tra 1987 e 1989 guarderà a Napoli per ritrarre abiti di Rocco Barocco, Azzedine Alaïa e Mario Valentino [Scianna, Ambroise 1995, 87-88, 91-92, 97-99; Cirillo 2017a, 114-119; Cirillo 2019]. Qui le modelle come insolite turiste in vacanza si fondono con la situazione catturata dal reportage e trasformano i capi messi in mostra in qualcosa di unico e inimitabile, analogo alla città dei grandi miti – Maradona innanzitutto – e dei contrasti in cui si contestualizza il racconto. Lontano, infatti, da allusioni al luogo che intendono il fotogramma come strumento di identificazione nazionale, queste singolari rappresentazioni legano il topos alle emozioni, sganciandole da intenti di altra natura prevalenti nei decenni precedenti.

## Conclusioni

L'itinerario che si è tentato di costruire compone una sequenza iconografica per frammenti in cui il nesso moda-città racconta da una speciale angolazione l'approccio con cui i fotografi hanno guardato Napoli, costruendone l'immagine di città moderna e di meta non trascurabile per il pubblico all'avanguardia. In questa traiettoria il palcoscenico di riferimento muta e compone una serie di set che va dagli ambienti privati di salotti e atelier a visioni di esterni, così che anche qui la moda possa essere vissuta come ambito di partecipazione meno selettivo e più democratico e il volto del capoluogo possa andare oltre lo stereotipo più noto e consumato di città «gioiosa, solare e turistica» [Franceschini 2016, 201].

Nel tempo a cui i fotogrammi alludono il presente predomina a lungo, ma la magia del passato e della storia non si spengono, per riaffiorare con sorpresa negli sguardi spettacolari più recenti, dove atmosfere elitarie e di massa, ambienti riconoscibili o assolutamente dimenticati, la rendono adatta per essere inserita nelle esplorazioni multiformi che il sistema italiano della moda ha costruito per veicolare la sua complessa identità [Vaccari 2016].



## Bibliografia

- BARBARO, P. (1987). *Fotografia di moda negli anni Cinquanta in Italia*, in *La moda italiana. Le origini dell'Alta Moda e la maglieria*, a cura di G. Bianchino, G. Butazzi, A. Mottola Molino, A.C. Quintavalle, Milano, Electa, pp. 184-197.
- BIANCHINO, G. (2004). *La foto di moda*, in *Storia d'Italia. Annali 20. L'immagine fotografica 1945-2000*, a cura di U. Lucas, Torino, Giulio Einaudi, pp. 601-612.
- CALZONA, A., STRUKELJ, V. (1987). *Moda, grafica e pubblicità*, in *La moda italiana. Le origini dell'Alta Moda e la maglieria*, a cura di G. Bianchino, G. Butazzi, A. Mottola Molino, A.C. Quintavalle, Milano, Electa, pp. 146-183.
- CIRILLO, O. (2017). *Mario Valentino. Una storia tra moda, design e arte*, Milano, Skira.
- CIRILLO, O. (2017b). *Il caleidoscopio narrativo della moda italiana degli anni '50. Un itinerario ideale tra borghi e città del Belpaese*, in *La città, il viaggio, il turismo. Percezione, produzione e trasformazione*, a cura di G. Belli, F. Capano, M.I. Pascariello, Napoli, CIRICE, pp. 2095-2101.
- CIRILLO, O. (2018). *Gli spazi della creatività, un inconsueto percorso fotografico nelle città della moda italiana alla metà del Novecento. Napoli*, in *La Città Altra. Storia e immagine della diversità urbana: luoghi e paesaggi dei privilegi e del benessere, dell'isolamento, del disagio, della multiculturalità*, a cura di F. Capano, M.I. Pascariello, M. Visone, Napoli, CIRICE, pp. 775-784.
- CIRILLO, O. (2019). *Città del turismo, paesaggio e moda nell'iconografia italiana di metà Novecento: un rapporto vincente*, in «Eikonocity. Storia e Iconografia delle Città e dei Siti Europei», 4, n. 1, pp. 9-26.
- Contessa di Parma. La modernità a Torino negli anni trenta* (2006), a cura di F. Prono e S. della Casa, Roma, Fondazione Archivi del '900.
- CIRILLO, O. (2019b). *Napoli in posa. Narrazioni iconografiche di un'altra capitale della moda italiana del Novecento*, in *La città globale. La condizione urbana come fenomeno pervasivo*, IX Congresso AISU (Bologna, 11-14 settembre 2019), in c.d.s.
- DIRINDIN, R. (2009). *Giornate moderne*, in *Una giornata moderna. Moda e stili nell'Italia fascista*, a cura di M. Lupano, A. Vaccari, Bologna, Damiani editore, p. 313.
- Federico Garolla. In scena e fuori scena* (2008), a cura di U. Lucas, T. Agliani, s.l., Incontri internazionali d'arte Peliti Associati.
- Ferdinando Scianna* (1983). Collana "I grandi fotografi", 41, Milano, Gruppo editoriale Fabbri.
- FRANCESCHINI, M. (2016). *Viaggi di carta. Il libro Bellissima: l'Italia dell'Alta Moda 1945-1968*, in A. Vaccari, (2016), pp. 194-203.
- Il Mediterraneo di stoffa* (2005), a cura di R. Liberti, E. Perrella, P. Ranzo, Napoli, Edizioni Fondazione Mondragone.
- La sfilata dei modelli al Circolo della Stampa*, in «Il Mattino di Napoli», 2 maggio 1937.
- MENNA, G. (2013). *L'Arena Flegrea della Mostra d'Oltremare di Napoli (1938-2001)*, Napoli, Artstudiopaparo.
- Moda a congresso* (1955), in «Bellezza», novembre, pp. 36-37.
- PIGNOTTI, L. (1987). *Fotografia di moda e arte*, in *La moda italiana. Dall'antimoda allo stilismo*, a cura di G. Butazzi, A. Mottola Molino, Milano, Electa.
- RENZI, M. (2005). *Alla conquista dell'America*, in *Lo sguardo italiano. Fotografie italiane di moda dal 1951 a oggi*, catalogo della mostra (Milano, 25 febbraio - 20 marzo 2005), a cura di M.L. Frisa, Milano, Edizioni Charta, pp. 187-189.
- ROBIOLA, E. (1951). *Partenze dell'epoca*, in «Bellezza», luglio, pp. 18-23.
- ROBIOLA, E. (1954). *Desiderio di sole invernale*, in «Bellezza», novembre, pp. 58-59.
- SCIANNA, F. AMBROISE, C. (1995). *Altrove. Reportage di moda*, Milano, Federico Motta.
- Una giornata moderna. Moda e stili nell'Italia fascista* (2009), a cura di M. Lupano, A. Vaccari, Bologna, Damiani Editore.
- Una visita alla mostra della moda a Torino, 1934*, 17.
- VACCARI, A. (2016). *Moda, città e immaginari*, Venezia, Mimesis, DCP IUAV.

## Fonti archivistiche

- Napoli. Archivio di Stato. *Prefettura di Napoli, secondo versamento*. B. 783.
- Napoli. Archivio Riccardo Carbone. S. 106, B. 2882 e varie s.n.; S. 42, B. 493; S. Leica 17, B. 702; S. 116, B. 3167.
- Napoli. Archivio Parisio. *Troncone*. 1. 5. 6904, 6905, 6912; 7. 8366; *Parisio*. E05, 28, 29, 30.

## Sitografia

<http://catalogo.archiviofotograficocarbone.it/carbone-web/> (aprile, maggio 2020)





Oggetto del volume è l'articolato patrimonio culturale di tracce, immagini e narrazioni che costruisce la città contemporanea. Gli autori dei numerosi contributi scientifici rileggono e raccontano per parti, per strati e a ritroso diverse realtà urbane per restituire i diversi elementi della città storica ancora presenti in situ, ma nascosti, modificati, distratti, frammentati, malcelati e nascosti in quell'intricato groviglio di sovrapposizioni che si è formato nel corso del tempo.

The subject of the book is the articulated cultural heritage of traces, images and narratives that builds the contemporary city. The authors of the numerous scientific contributions reread and recount different urban realities by parts, by layers and backwards to return the different elements of the historical city still present in situ, but hidden, modified, distracted, fragmented, ill-concealed and hidden in that intricate tangle of overlaps that has formed over time.